

A medieval fresco depicting a seated figure, likely a saint or religious figure, with a halo. The figure is wearing a long, flowing robe and is holding a large harp. The background is filled with vibrant red and dark green colors, suggesting a rich, possibly symbolic, setting. The fresco shows signs of age and wear, with some areas of discoloration and peeling paint.

Enrica Cozzi
**AFFRESCHI MEDIEVALI
IN ISTRIA**



antigaedizioni

Istria retains a substantial heritage of medieval frescoes, referring to the Romanesque, Gothic and late Gothic periods. During the Middle Ages, the Istrian territory was closely linked to Western and Eastern Europe, particularly the North-East of Italy. This relationship was due to the special geographical position of Istria and historical events, combined with various and complex figurative experience.

During the Gothic period this connection remained dominant because of the important role of artists in Venice and the cities of Veneto throughout the fourteenth century.

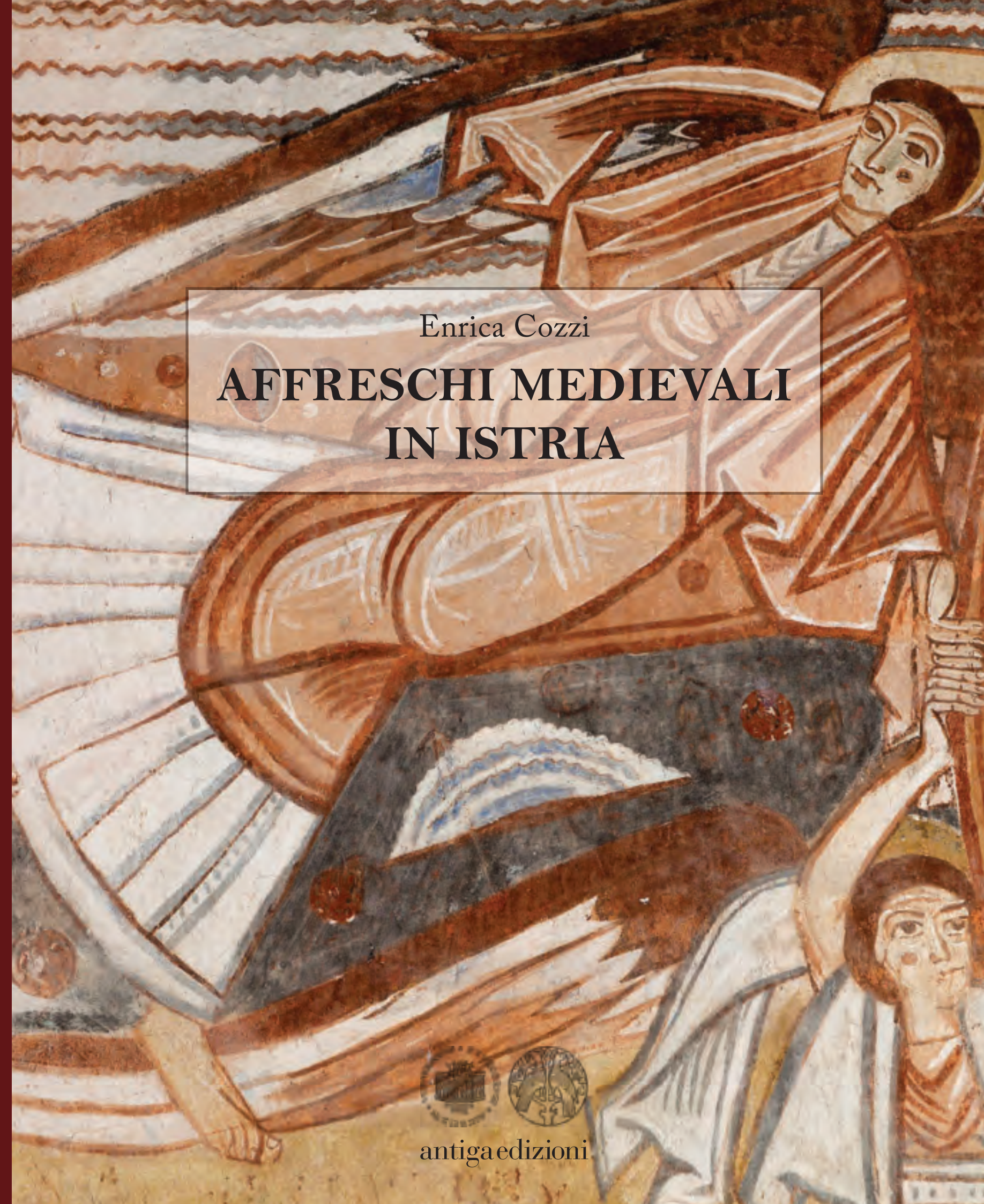
Through the historical study of iconographic and stylistic analysis, historical sources, chronology and patronage, this book further highlights the link between Istria and Italy, by analyzing the most important fresco Cycles of Istria. Of the fresco Cycles of Istria the most important period by far is that of the Romanesque period. This includes a series of testimonies dating from the eleventh to the thirteenth century. Even if sometimes fragmentary, the frescoes have a value that goes beyond the local area and often have European relevance, because they fill huge gaps in the knowledge of that period.

The paintings are characterized by stylistic features influenced both by the Byzantine area and Western Europe, highlighting similarities especially with the Patriarcato of Aquileia and Venice.

One of the crucial problems of studying frescoes is that of the itinerant painter, who exhibited and exported his own figurative and cultural background. All of this brings into play the question of the transmission of the artistic patterns.

U Istri se čuva pozamašna baština srednjovjekovnih fresaka iz razdoblja romanike, gotike i kasne gotike. Stjecište raznih i složenih likovnih iskustava, istarsko područje, zbog svojeg posebnog zemljopisnog položaja i povijesnih zbivanja, tokom svih stoljeća srednjeg vijeka uvelike komunicira u više smjerova prema zapadnoj i istočnoj Europi, ali pogotovo sa sjeveroistočnom Italijom. Tijekom gotičkog perioda ovaj posljednji pravac postaje prevladavajući, što je očigledno s obzirom na dominantnu ulogu Venecije i gradova Veneta u 14. stoljeću. Privilegirajući značajnije slikarske cikluse, u povijesno-umjetničkom razmatranju (ikonografska i stilaska analiza, povijesni izvori, kronologija i naručitelji) ističu se raznorodni odnosi koji su postojali s umjetničkim krugovima sjeveroistočne Italije. Najveći dio uvezenih zidnih slikarija u Istru odnosi se na period romanike, a među njima je nekoliko sigurno vrijednih svjedočanstava iz vremena koji obuhvaća razdoblje od početka 11. do kraja 13. stoljeća. Iako su ponekad samo fragmentarne, one imaju važnost koja prelazi lokalne okvire i dobivaju europski značaj, popunjavajući velike praznine u poznavanju tog razdoblja. Sa stilskim karakteristikama koje su u ravnoteži između bizantskog i zapadnog doprinosa, evidentni su veoma gusti kontakti s Venecijom i Akvilejskom patrijarhijom. Jedan od presudnih problema u proučavanju zidnih slikarija, možda i najveći, je onaj putujućeg slikara, umjetnika u pokretu koji posjeduje i „izvozi“ svoju likovnu i kulturnu pozadinu, a sve to otvara pitanje o modalitetima prenošenja umjetničkih modela.

Enrica Cozzi AFFRESCHI MEDIEVALI IN ISTRIA



Enrica Cozzi

AFFRESCHI MEDIEVALI IN ISTRIA



antigaedizioni

L'Istria conserva un ingente patrimonio di affreschi medievali, riferibili al periodo romanico, gotico e tardogotico. *Carrefour* di esperienze figurative varie e complesse, anche per la sua particolare posizione geografica e le vicende storiche, il territorio istriano lungo tutti i secoli del medioevo dialoga ad ampio raggio in molteplici direzioni con l'area europea occidentale e orientale, ma soprattutto con l'Italia nord-orientale. Durante il periodo gotico e tardogotico, quest'ultima direttrice si rivela anzi dominante, come è ovvio visto il ruolo-guida assunto in campo pittorico lungo tutto il Trecento da Venezia e dalle città del Veneto. Privilegiando i cicli di maggiore rilievo, nella riflessione storico-artistica (analisi iconografica e stilistica, fonti storiche, cronologia e committenza) vengono sottolineati i diversi rapporti intercorrenti con l'ambito italiano nord-orientale. Il nucleo di pitture a fresco di gran lunga più importate in Istria è quello di epoca romanica, che annovera una serie di testimonianze di sicuro interesse, variamente scalabili dall'inizio dell'XI a tutto il XIII secolo. Anche se a volte pervenute in modo frammentario, esse rivestono un valore che travalica l'ambito locale assumendo rilevanza europea, coprendo enormi lacune nella conoscenza di quel periodo. Connotandosi per caratteri stilistici in bilico tra apporto bizantino e occidentale, si evidenzia un dialogo molto fitto e intenso specie con Venezia e il patriarcato di Aquileia. Uno dei problemi cruciali, forse il maggiore, per gli studi della pittura su muro è quello del pittore itinerante: al centro vi è la figura di un artista in viaggio, che possiede ed 'esporta' un proprio bagaglio figurativo e culturale. Tutto questo mette in gioco la questione delle modalità nella trasmissione dei modelli.

*Studi e Ricerche d'Arte Veneta
in Istria e Dalmazia*
collana diretta da Giuseppe Pavanello

1

ANTONIO ALISI, *Istria. Città minori*,
a cura di MARIA WALCHER, Trieste 1997

2

*Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo,
Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo
all'Ottocento*, a cura di GIUSEPPE PAVANELLO
e MARIA WALCHER, Trieste 1999

3

VANDA EKL, *La scultura gotica in Istria*,
edizione italiana a cura di GIORGIO
FOSSALUZZA e MARIA WALCHER,
Trieste 1999

4

GIUSEPPE PRAGA, *Documenti per la storia
dell'arte a Zara dal Medioevo al Settecento*,
Trascrizione, regesti e note a cura di MARIA
WALCHER, Trieste 2005

**Studi e Ricerche d'Arte Veneta
in Istria e Dalmazia**

COLLANA DIRETTA DA ENRICA COZZI E GIUSEPPE PAVANELLO

Nuova Serie

Enrica Cozzi

AFFRESCHI MEDIEVALI IN ISTRIA

Università degli Studi di Trieste
antigaedizioni



Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Studi Umanistici
Centro di Ricerche Storiche - Rovigno
Università Popolare di Trieste
Unione Italiana - Fiume

*Il presente volume si pubblica con il contributo
dell'Università degli Studi di Trieste – Finanziamento di Ateneo
per progetti di ricerca scientifica – FRA 2013
(responsabile prof. Giuseppe Pavanello)
e con il concorso dei fondi del Ministero degli Affari Esteri
e della Cooperazione internazionale
della Repubblica Italiana
Direzione generale per l'Unione Europea*

DIREZIONE EDITORIALE
Andrea Simionato

CAMPAGNA FOTOGRAFICA
Matteo De Fina

REFERENZE FOTOGRAFICHE
Elio e Stefano Ciol (Casarsa della Delizia, Pn)
Soprintendenza di Fiume / Rijeka
Archivio dell'Autrice

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.
L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

© 2016 Università degli Studi di Trieste
© 2016 Antiga Edizioni
Crocetta del Montello (TV)
info@antigaedizioni.it

ISBN 978-88-99657-87-1

San Michele di Leme, Canfanaro, San Lorenzo del Pasenatico, Peroi, Colmo, Sanvincenti; e ancora Raccotole, Gimino... Gli affreschi medievali in Istria: uno dei capitoli più affascinanti nella storia dell'arte europea, per qualità e rarità, soprattutto per l'età romanica.

Non sono mancati studi in passato – il volume di Giulio Ghirardi, in particolare, con la prefazione di Sergio Bettini, di quasi cinquant'anni fa –; ma era il momento di riprendere le fila del discorso, aggiornarlo criticamente, proporre nuove immagini. E il lavoro approfondito di Enrica Cozzi – da molti anni professore ordinario di Storia dell'arte medievale nell'Ateneo triestino e che di Bettini è stata allieva all'Università di Padova – si pone come risultato di prim'ordine che viene a sorprenderci anche per la rete di connessioni linguistiche e iconografiche in cui la pittura dell'Istria viene a porsi giocando un ruolo essenziale in un amplissimo contesto.

Le siamo quindi grati per questa sua 'fatica', come lo siamo nei confronti di Matteo De Fina, fotografo peritissimo, che ha saputo cogliere la bellezza – consentite questo termine che, per fortuna, oggi si può ancora pronunciare – dei nostri affreschi. Così come va rilevata la qualità dell'esito editoriale che, di questi tempi, non è cosa scontata.

La mia riconoscenza, inoltre, al Magnifico Rettore dell'Università di Trieste professor Maurizio Fermeglia e al Dipartimento di Studi Umanistici, al direttore e al suo competente personale: credo non si potesse dare un esito migliore al generoso finanziamento dei fondi d'Ateneo collegati al FRA 2013, di cui sono stato responsabile.

Infine, un grazie particolare al professor Giovanni Radossi, Direttore del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, per la fruttuosa collaborazione: assieme si è potuta concretare un'iniziativa scientifica destinata a costituire una pietra miliare nella conoscenza di un patrimonio unico. Una prima tappa importante, altre seguiranno.

Giuseppe Pavanello
Professore Ordinario di Storia dell'Arte Moderna
Università degli Studi di Trieste

L'Istria conserva un enorme patrimonio di affreschi medievali, riferibili al periodo romanico e gotico (dall'inizio dell'XI fino alla seconda metà del XV secolo), un patrimonio artistico di grande valore, fortunatamente giunto fino a noi. Nel volume l'A. analizza i casi più significativi di pitture murali di epoca medievale, molto interessanti dal punto di vista sia iconografico che stilistico, che si caratterizzano per contatti molto stretti con l'area altoadriatica, dalla laguna veneziana al patriarcato di Aquileia, con relazioni che nello studio vengono proposte in modo nuovo ed evidenziate con opportuni confronti e riflessioni sulla committenza.

Molti studi sono stati compiuti anche in anni recenti su singoli cicli di affreschi da storici dell'arte sia croati e sloveni che italiani, tuttavia i testi di riferimento per una sintesi complessiva rimangono ancora quelli – fondamentali, ma datati – di Branko Fučić (*Istarske freske*, Zagabria, 1963) e di Giulio Ghirardi (*Affreschi istriani del medioevo*, con presentazione di Sergio Bettini, Padova, 1972).

A livello divulgativo e di 'turismo culturale' sono in particolare gli affreschi del maturo e tardo Quattrocento quelli che hanno catalizzato maggiormente l'attenzione, attorno ai due ampi cicli pittorici di Vermo (Beram) e di Cristoglie (Hrastovlje), opera di Vincenzo e Giovanni da Castua, quando oramai ci si avvia verso il Rinascimento (con la trasmissione dei modelli tramite le incisioni). Durante il periodo gotico, gli affreschi di più alta qualità si rinvergono in San Nicola a Raccotole e in Sant'Antonio a Gimino, cui si è aggiunto recentemente il ciclo in San Barnaba a Visinada: affreschi nei quali vengono evidenziate componenti stilistiche di ambito veneto, con stilemi di matrice veneziana, padovana, ma anche friulana. Nel corso del XIV secolo la componente veneziana si rivela anzi dominante, com'è ovvio visto il ruolo-guida assunto lungo tutto il Trecento da Venezia e dalle città del Veneto in campo pittorico.

Ma il nucleo di affreschi più importate in Istria si rivela quello di epoca romanica, che annovera una serie di testimonianze pittoriche di enorme interesse, cronologicamente collocabili dall'inizio dell'XI a tutto il XIII secolo (San Michele di Leme, Canfanaro, San Lorenzo del Pasenatico, Peroi, Colmo, Sanvincenti): stilisticamente esibiscono caratteri diversi e peculiari, che vengono analizzati nel dettaglio, rivelando spesso strette affinità con opere conservate nell'area italiana nordorientale. Si tratta di caratteri stilistici in bilico tra apporto bizantino e occidentale, la cui importanza travalica l'ambito locale rivestendo rilevanza europea, data la scarsità di opere pervenute fino ai nostri giorni relative ai secoli XI e XII.

Si evince in sintesi che il territorio istriano – luogo d’incontro di esperienze figurative varie e complesse, anche per la sua particolare posizione geografica e le vicende storiche – lungo i secoli del medioevo mostra di dialogare ad ampio raggio in molteplici direzioni: dall’area europea occidentale a quella orientale specie lungo le coste dalmate, ma soprattutto con il quadrante italiano nord-orientale.

Va tenuto nel debito conto che, se per le tempere su tavola sono più spesso le opere a viaggiare (via mare), nel caso della pittura murale è il frescante che necessariamente deve spostarsi, portando con sé il proprio bagaglio di esperienze figurative.

Il volume è fornito di un ricco apparato di immagini, frutto di una nuova campagna fotografica, eseguita *ad hoc* con fondi di ricerca assegnati dall’Università degli Studi di Trieste (Dipartimento di Studi Umanistici).

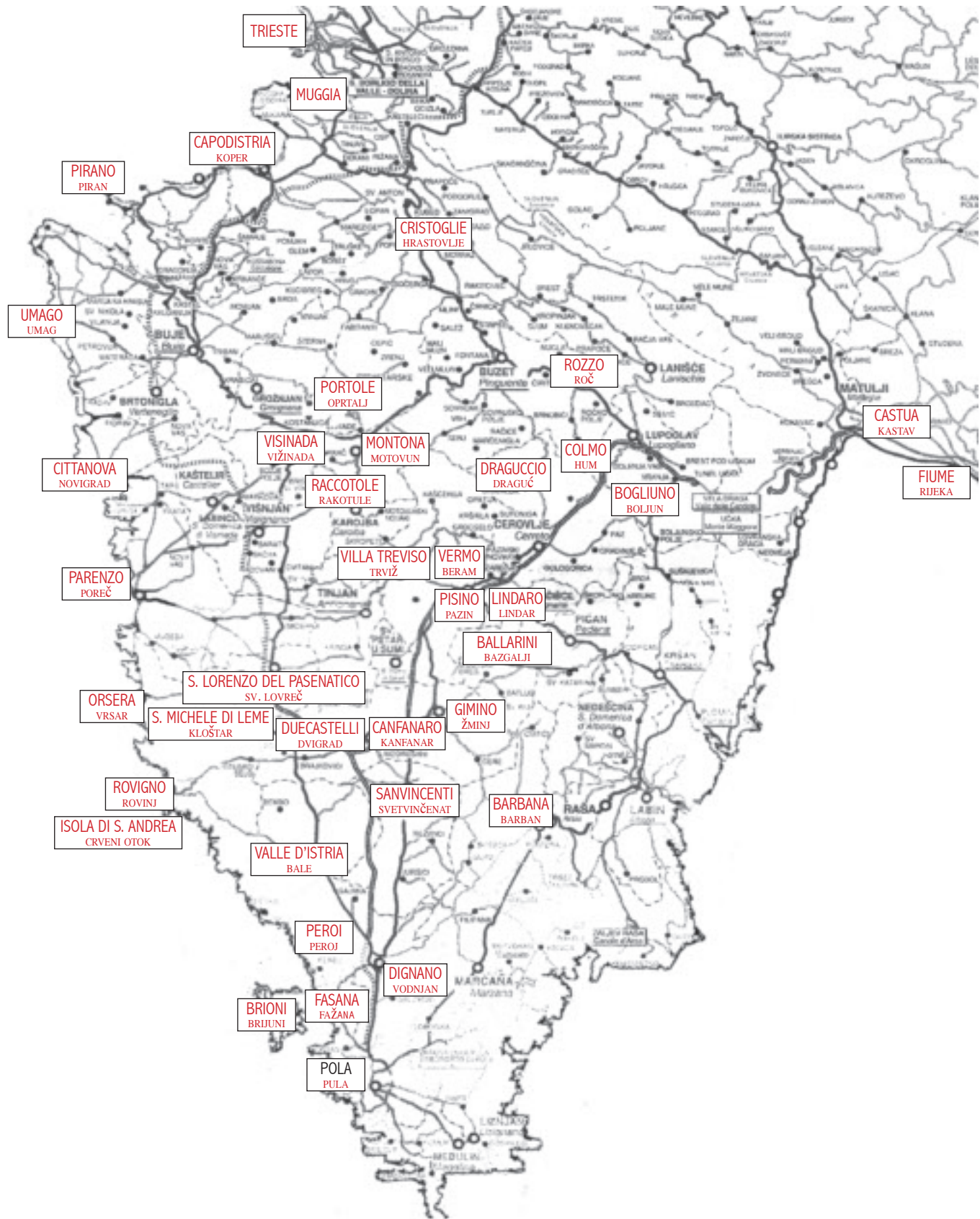
La prof.ssa Enrica Cozzi, da lunghi anni è docente di ‘Storia dell’arte medievale’ nell’Ateneo di Trieste, in qualità di Professore ordinario dall’a.a. 2000-2001, provenendo da Padova dove è stata Assistente ordinario dal 1980 e quindi Professore associato dal 1985 al 2000. È titolare dei corsi di *Storia dell’arte medievale* per la laurea triennale e magistrale (interateneo con Udine) e docente di *Storia della critica d’arte* dall’a.a. 2015-16. La sua attività di ricerca scientifica verte sulla storia dell’arte medievale, con particolare riferimento all’epoca romanica, gotica e tardogotica; in un piano di ricerche ancorate all’area italiana nord-orientale, si occupa prevalentemente di pitture murali/affreschi. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni (monografie, saggi e articoli in volumi collettanei e atti di convegno, voci di enciclopedie e dizionari specialistici).

Il Centro di Ricerche Storiche di Rovigno (assieme all’Università Popolare di Trieste e all’Unione Italiana di Fiume) ospita il presente volume nella *Collana degli Atti*, in coedizione con l’Università degli Studi di Trieste, che ha finanziato il Progetto di Ricerca.

Giovanni Radossi
Direttore del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno

Indice

<i>Introduzione</i>	13
<i>Isola di Sant'Andrea presso Rovigno. Abbazia di Sant'Andrea</i>	19
<i>San Michele di Leme. Abbazia di Santa Maria e San Michele Arcangelo</i>	25
<i>Canfanaro. Chiesa di Sant'Agata</i>	59
<i>San Lorenzo del Pasenatico. Chiesa di San Martino</i>	77
<i>Peroi. Chiesa di Santa Fosca</i>	97
<i>Colmo. Chiesa di San Gerolamo</i>	127
<i>Sanvincenti. Chiesa di San Vincenzo</i>	145
<i>Draguccio, chiesa di Sant'Eliseo. Ballarini, chiesa di Santa Maria Maddalena.</i> <i>Due casi di affreschi di epoca tardo romanica</i>	175
<i>Raccotole. Chiesa di San Niccolò</i>	189
<i>Gimino. Chiesa di Sant'Antonio abate</i>	209
<i>Visinada. Chiesa di San Barnaba</i>	235
<i>Affreschi di epoca gotica e tardogotica</i>	255
<i>Bibliografia</i>	266



Introduzione

L'Istria conserva un ingente patrimonio di affreschi medievali, riferibili al periodo romanico, gotico e tardogotico (dall'inizio dell'XI fino alla seconda metà del XV secolo).

Carrefour di esperienze figurative varie e complesse, anche per la sua particolare posizione geografica e le vicende storiche, il territorio istriano lungo tutti i secoli del medioevo dialoga ad ampio raggio in molteplici direzioni (dall'area alpina ed europea occidentale, a quella orientale specie lungo le coste del Quarnero e della Dalmazia fino a Zara e oltre, ma soprattutto con il quadrante italiano nord-orientale). Durante il periodo gotico e tardogotico quest'ultima componente si rivela anzi dominante, e questo è ovvio visto il ruolo-guida assunto in campo pittorico lungo tutto il Trecento da Venezia e dalle città del Veneto.

Va subito ricordato che sull'intera materia la bibliografia è scarsa e piuttosto datata: se molti studi sono stati compiuti anche in anni recenti su singoli cicli di affreschi da storici dell'arte sia croati e sloveni che italiani, i testi di riferimento per una sintesi complessiva rimangono ancora quelli – tuttora fondamentali – di Branko Fučić (*Istarske freske*, Zagreb 1963) e di Giulio Ghirardi (*Affreschi istriani del medioevo*, con presentazione di Sergio Bettini, Padova 1972), unica e anche per questo preziosa monografia in italiano.

Tra le due monografie ora citate, anzi all'indomani della pubblicazione del libro dello studioso croato, si son venute a collocare le dispense dalle lezioni tenute all'Università di Padova nell'a.a. 1964-1965 da Sergio Bettini su *La pittura veneta dalle origini al Duecento (II parte)*, nelle quali un intero capitolo viene dedicato in larga parte all'Istria (cap. V. *Pitture del Veneto orientale e dell'Istria*, pp. 64-75). Per il significato del profilo svolto ad ampio raggio (tuttora unico quale panoramica complessiva su un territorio così vasto e per un periodo di non agevole accostamento); per la qualità dell'approccio metodologico alla materia, un approccio ricco di quegli stimolanti orientamenti critici che il mio Maestro sapeva innescare; per il fatto che tali dispense sono rimaste inedite e quasi introvabili: per tutti questi motivi ho volutamente inteso riproporre nel volume interi, ampi stralci del testo di Bettini, lasciandogli la parola.

Indulgendo ai ricordi degli anni Ottanta del secolo scorso, nella memoria rivedo il mio gesto di sfogliare – nella biblioteca dell'allora Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia al Liviano a Padova – i libri di

Fučić e Ghirardi, con il loro ricco e accattivante apparato di immagini. Ovviamente mi sono messa alla ricerca dei due volumi (allora già esauriti), che trovano posto nella mia biblioteca e ad essi tengo molto. Ho cominciato a farmi tradurre dal croato (lingua non così 'facilmente' comprensibile) i relativi testi (Fučić, Perčić, Fisković, Matejčić, ...).

Sono iniziate da allora le mie visite in Istria: a partire per l'appunto dalla metà degli anni Ottanta, quando – durante una breve vacanza estiva in un'isola incantevole – è cominciato il mio *iter* di conoscenza diretta, in loco, delle pitture murali medievali. Viaggi con esplorazioni nel territorio continuate nei decenni successivi, tuttora lungi dal considerarsi esaurite: sempre più affascinata dall'Istria, non solo da storica dell'arte medievale, ma per la grande bellezza dei luoghi (isole del Quarnero comprese) mentre venivo via via conquistata dalla gentilezza delle persone incontrate.

Sono in particolare gli affreschi del maturo e tardo Quattrocento quelli più noti, che hanno catalizzato l'attenzione degli studiosi specie attorno ai due ampi cicli pittorici di Vermo (Beram) e di Cristoglie (Hrastovlje), rispettivamente opera di Vincenzo da Castua (1474) e Giovanni da Castua (1490), quando oramai l'«autunno» del medioevo cede il passo all'incipiente proto rinascimento (e la trasmissione dei modelli viene veicolata con modalità nuove, grazie alla diffusione delle incisioni).

Nel volume ho scelto di circoscrivere l'ambito di indagine all'epoca romanica e gotica, privilegiando i cicli di maggiore rilievo, affrontando la riflessione storico-artistica con un'analisi sia iconografica che stilistica, cercando di tesaurizzare i dati offerti dalle fonti storiche, puntualizzando ove possibile la sistemazione cronologica, anche in relazione alla committenza.

È stata predisposta una carta geografica per indicare l'ubicazione delle località nel territorio istriano nominate nel testo.

Precede l'analisi dei dipinti su muro una breve descrizione della struttura architettonica dell'edificio (con l'inserimento di una pianta, tratta da Fučić 1963): tutte le chiese presentano dimensioni molto ridotte, in genere con abside semicircolare inscritta, tranne il caso della chiesa di San Martino a San Lorenzo del Pasenatico che è l'unica ad avere un impianto a tre navate di respiro monumentale.

In epoca gotica, segnatamente nel corso del XIV secolo, i picchi qualitativi si rinvergono nella chiesetta di San Nicola a Raccotole e in quella di Sant'Antonio a Gimino: se negli affreschi di quest'ultimo edificio sono evidenti stilemi di stretta matrice guarientasca, nel ciclo medio trecentesco con *Storie di san Nicola* dell'omonima chiesa di Raccotole l'influsso veneziano (unito ad ulteriori com-

ponenti stilistiche di ambito veneto) è del tutto evidente. Un terzo ampio ciclo di affreschi databile al tardo Trecento si incontra in San Barnaba a Visinada, messo completamente in luce e restaurato di recente. Nel mio studio vengono sottolineati i molteplici rapporti con l'ambito italiano nord-orientale (pittura giottesca, vital-tomasesca, veneziana, padovana, ecc.), verificando il dialogo proficuo e intenso con Venezia (*in primis* con tempere su tavola di Paolo Veneziano e bottega).

Il nucleo di affreschi di gran lunga più importate in Istria è a mio avviso quello riferibile all'epoca romanica, che annovera una serie di testimonianze pittoriche di sicuro interesse, variamente scalabili in un arco di tempo che va dall'inizio dell'XI a tutto il XIII secolo (San Michele di Leme, Canfanaro, San Lorenzo del Pasenatico, Peroi, Colmo, Sanvincenti). Stilisticamente non omogenee tra di loro, le singole opere esibiscono caratteri peculiari, che si è cercato di analizzare nel dettaglio, mettendo in luce affinità spesso molto strette con opere conservate nell'area italiana nordorientale. Le pitture a fresco di epoca romanica che ancora sussistono in loco rivestono un valore che travalica l'ambito locale e assumono rilevanza europea, vista la scarsità di opere riferibili ai secoli XI e XII pervenute fino ai nostri giorni, colmando enormi lacune nella fase di primo romanico sia italiano che più latamente europeo. Si tratta di opere che si qualificano per caratteri stilistici in bilico tra apporto bizantino e occidentale, in un unico caso prettamente occidentale. Le pitture murali si connotano per contatti molto stretti con l'area altoadriatica (le affinità vanno da Venezia e la laguna veneziana al Patriarcato di Aquileia), relazioni che nello studio vengono evidenziate con opportuni confronti.

Ho cercato di interrogarmi sulle singole opere, distinguendo in un esercizio filologico ciclo da ciclo (talora zona da zona in uno stesso ciclo), individuando stilemi connotanti all'interno di una cultura figurativa spesso eclettica, compiendo tentativi critici atti a rendere meno improbabili, per quanto possibile, i risultati dell'esercizio critico stesso.

Non fa meraviglia assistere, in Istria, al convergere ed incrociarsi delle medesime vene di linguaggio figurativo che si riscontrano nel quadrante nordorientale dell'Italia. La più appariscente testimonianza di legami anche diretti è costituita – come sottolineato da Bettini – nel primo Duecento dal caso di Ognibene, pittore trevigiano che si firma in un'iscrizione della chiesa di Sanvincenti, la cui maniera di sapore venezianeggiante lo studioso individua nella chiesa di San Vito a Treviso.

Si pone dunque la questione del pittore itinerante, tenuto conto che per la pittura su muro è il frescante che necessariamente si sposta, mentre per le tempere su tavola sono più spesso le opere a viaggiare (spesso via mare). L'itineranza dell'artista è uno dei problemi cruciali, forse il maggiore, per gli studi sulla

pittura murale: al centro vi è la figura di un artista che possiede un proprio bagaglio figurativo e culturale e che nel momento in cui si sposta 'esporta' i propri modi (anche di tecnica artistica, appresi in bottega). Tutto questo mette in gioco la questione delle modalità nella trasmissione dei modelli.

Infine un'ultima notazione. Se il patrimonio artistico medievale in Istria fortunatamente pervenuto sino a noi è molto ampio e annovera un numero davvero rilevante di opere (nella fattispecie pitture murali o sculture, in vari casi messe in luce e rinvenute nel secolo scorso), nel medioevo doveva essere ancora più consistente, poiché come sappiamo gli edifici religiosi, spesso impreziositi da arredi scultorei di vario genere, normalmente presentavano le superfici interne dipinte. Molte di queste purtroppo sono andate perdute, ma la memoria di esse ci viene tramandata dalle fonti. È il caso, ad esempio, dell'erudito padovano Giacomo Filippo Tommasini, vescovo di Cittanova d'Istria dal 1641 al 1655, che alla metà del Seicento poteva vedere e descrivere gli affreschi nella chiesa di Santa Sofia a Duecastelli dei quali sopravvivono solo due frammenti: "[...] sopra la volta della nave di mezzo vi si vedono pitture antiche e cose longobarde, quali rappresentano la città di Gerusalemme combattuta, e vi si vede una armata di mare con forma stravagante di galere. Vi sono altre pitture del Testamento vecchio con la vita e la passione di Cristo dipinto all'uso greco; dalla parte opposta li dodici apostoli ed altro. Nell'altare maggiore la Beatissima Vergine, con figure di basso rilievo antiche, l'altra di Santa Soffia con figure di tutto rilievo, segno di grande antichità ed è mirabile che questa chiesa vien conservata bene".

"Quant'è strana ed imprevista la varietà di paesaggio che presenta l'Istria, e quanto poco essa è conosciuta! I più si formano una sua immagine dalla costa: Capodistria – Parenzo – Pola. Non è che uno solo dei tanti aspetti, bello certo, ma non il più interessante. L'interno invece ha infiniti multipli volti, or desolati e gravi, or fioriti e ridenti, or inafferrabili come nuvole vaganti. [...] Conviene partire. Trieste ancora non è sveglia, e lungo è il cammino, se stasera vogliamo essere a Pola; con leggere deviazioni che ti propongo, amico Lettore, faremo i 140 chilometri. Sì, via. Lungo il mare, ora [...]". Così esordiva Antonio Morassi nel 1924 in un articolo della rivista mensile del Touring Club Italiano "Le Vie d'Italia" (*Antica pittura popolare nell'Istria*, "Le Vie d'Italia", XXX, 1924, 10, pp. 1064- 1072: 1064).

Con questo viatico, proviamo a incamminarci pure noi.

Ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare Giuseppe Pavanello, professore ordinario di Storia dell'arte moderna e mio collega presso l'Università di Trieste, cui spetta l'ideazione del Progetto di Ricerca di Ateneo, del quale è responsabile e nel quale mi ha voluto coinvolgere come medievista, sostenendomi e incoraggiandomi lungo il percorso.

La monografia costituirà il primo volume della nuova serie della collana "Studi e Ricerche d'Arte Veneta in Istria e Dalmazia".

Sono riconoscente al Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Trieste prof. Maurizio Fermaglia, che ha salutato prontamente e positivamente una ricerca storico-artistica sull'Istria; al Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici e al suo competente personale.

Il mio grazie più sincero va al professor Giovanni Radossi, Direttore del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, per aver creduto nella ricerca: per merito della sua fruttuosa collaborazione e con il sostegno dell'Università Popolare di Trieste, si concreta un'iniziativa editoriale che vede il volume entrare nella collana degli "Atti" del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, in coedizione con l'Università degli Studi di Trieste.

Vorrei rivolgere un grazie speciale a Matteo De Fina, fotografo di impareggiabile bravura, per la campagna fotografica condotta con entusiasmo nelle varie località istriane: la qualità delle immagini ha supportato la ricerca, risultando di grande giovamento.

Un grazie del tutto particolare va ai Parroci delle chiese, che con la loro sollecita e cortese disponibilità hanno agevolato le riprese fotografiche: don Josip Kalčić (San Lorenzo del Pasenatico); don Alexander Vujisić (Canfanaro); don Marijan Jelenić (Dignano, per Peroi) e il custode di Santa Fosca Zlatko Moslavac; don Dalibor Pilekić (Colmo); don Darko Zgrablić (Sanvincenti); don Ivan Štoković (Cerreto, per Draguccio); il Rettore del Collegio Vescovile di Pisino (Ballarini); don Rudi Koraca (Caroiba, per Raccotole); don Rovis Jordan (Gimino); don Alojzije Baf e don Leonardo Krakan (Visinada); don Maksimilian Ferlin (Lindaro); don Ivan Štoković (Buzet).

Ringrazio anche il Comune di Orsera che, per cortese interessamento di Ivan Mateičić, ci ha consentito di fotografare con agio San Michele di Leme.

All'amicizia di Ivan Mateičić, che data da molti anni, devo consigli, suggerimenti e aiuti preziosi.

Grazie al restauratore Renzo Lizzi, a Paolo Casadio, a Daniele D'Anza; e a quanti, prodighi di aiuti, ho incontrato durante i viaggi.

Ringrazio per la pronta e fattiva disponibilità il personale delle Biblioteche in Trieste: Servizio Bibliotecario di Ateneo di Trieste (Area di Scienze Umanistiche); Biblioteca Statale Stelio Crise; Biblioteca Civica Attilio Hortis; Biblioteca del Seminario Vescovile. In Rovigno, ringrazio il personale tutto del Centro di Ricerche Storiche (Biblioteca) e il dott. Rodolfo Segnan (traduttore per la lingua croata).

Sono grata al grafico Andrea Filippin, che con grande sensibilità ha saputo impaginare il testo, facendolo dialogare con le immagini.

Un mio grazie del tutto speciale va ad Andrea Simionato (Antiga Edizioni), per la direzione e il coordinamento editoriale.

Dedico questo libro a tutti i miei cari, che ho sempre sentito vicini.



Isola di Sant'Andrea presso Rovigno. Abbazia di Sant'Andrea

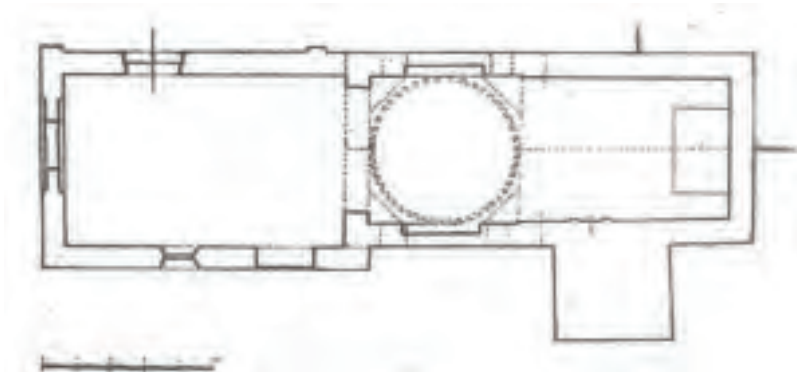
Chi oggi approda nell'isola di Sant'Andrea, la più grande dell'arcipelago rovignese, si imbatte in una costruzione ottocentesca, di proprietà privata e ora adibita ad albergo, sorta sulle fondazioni e i muri d'ambito dell'antico convento benedettino di Sant'Andrea¹. Di fondazione altomedievale, verso la metà del XIII secolo il complesso monastico venne abbandonato, fino al 1446 quando fu concesso ai Minori francescani della provincia della Dalmazia che ampliarono chiesa e convento², poi ulteriormente ingranditi nel 1650. Nel 1809 il convento fu soppresso dalle autorità francesi e l'isola abbandonata definitivamente nel 1820, per poi passare in proprietà a diversi privati. La chiesa cominciò ad andare in rovina, ma conservando ancora la sua struttura originaria. Nel 1852 gli edifici furono adattati per la sistemazione di alcuni mulini, poi divennero una fabbrica di calce, con il campanile funzionante come ciminiera e la conseguente scomparsa della chiesa; fino all'acquisto dell'intera isola da parte dei conti von Hütterott di Trieste che ne fecero una dimora patrizia estiva, rispettando tuttavia l'antica chiesa abbaziale (fig. 1)³.

Dopo il secondo conflitto mondiale la villa venne trasformata in albergo, con la demolizione di un'ampia parte dell'edificio religioso e la distruzione della parete che conservava l'affresco di cui diremo. Della chiesa preromanica, della quale si propone la pianta e la sezione longitudinale (figg. 2-3), sussiste solo la parte centrale a base quadrata sormontata da una cupola, raccordata da trombe d'angolo e caratterizzata tutt'attorno da un tamburo con cornice ad archeggiatura cieca⁴.

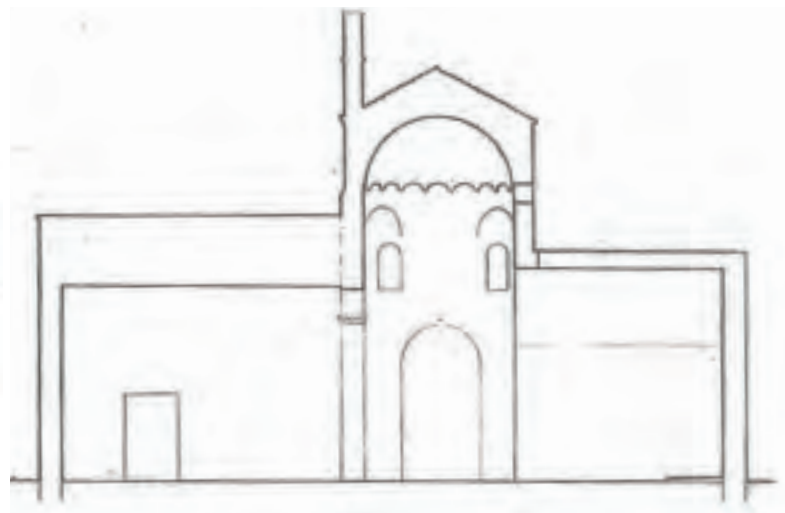
Branko Fučić scrive che “sull'intonaco della cupola si trovavano macchie slavate di colore, corrispondenti all'alternarsi ritmico di certe composizioni di figure”, che pensava fossero tracce di una *Ascensione*. Tuttora si possono notare lacerti di intonaco dipinto: dal basso pare di distinguere piuttosto chiaramente due o forse tre busti di *Santi* impaginati entro archetti, nonché altre tracce si scorgono nella muratura in laterizio, vicino ad un'arcata (fig. 4)⁵.

Qui, fino alla metà del secolo scorso, si poteva ancora vedere un affresco frammentario raffigurante una *Crocefissione*, poi andato perduto, ma del quale abbiamo una foto in bianco e nero, scattata da Branko Fučić (fig. 5). Si conservava sotto la cupola nella parete sud dell'antica chiesa preromanica poi demolita ed era visibile ancora nei primi anni del dopoguerra. Puntando su aspetti iconografici e stilistici, lo studioso attribuisce la pittura murale all'attività artistica benedettina di epoca carolingia (IX-X secolo)⁶.

Nella pagina accanto:
1. Esterno.



2-3. Pianta e sezione trasversale
(da MOHORVIČIĆ 1957).



4. Interno. Veduta della cupola,
con tracce di decorazione pittorica.

Nella foto si vede la metà sinistra della figura di *Cristo* con la testa china, le lunghe ciocche di capelli ricadenti sulla spalla, la mano inchiodata al braccio della croce, con le dita rilassate e non contratte dal dolore, il corpo eretto con la muscolatura schematizzata e parte del perizoma annodato sul fianco.

Bettini non ne parla, mentre Giulio Ghirardi sottolinea l'importanza dell'opera, per la quale concorda nella datazione con Fučić⁷. Vengono fatti notare dettagli quali il busto non anatomicamente segnato 'alla bizantina' o il pollice che copre la ferita, che "fanno pensare alle crocefissioni del periodo carolingio [...] tutti particolari iconografici che possono rimandare alle miniature carolingie del X secolo (a quelle per esempio trovate nell'Abbazia di Bobbio), nonché alla Crocefissione, raffigurata nell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno, datata, come i restanti affreschi di cui fa parte, tra l'826 e l'843". Continua lo studioso: "Perciò non sembra improbabile che anche in questa *Crocefissione* (che si trova appunto nella chiesa di un'Abbazia benedettina) si possano ravvisare le tracce della cultura pittorica benedettina del periodo carolingio tra il IX e il X secolo. Sappiamo del resto con certezza che l'Abbazia istriana di Sant'Andrea aveva



5. Crocefissione. Foto dell'affresco perduto (da GHIRARDI 1972).

contatti diretti con l'altra sponda adriatica e più precisamente con Ravenna; l'architettura stessa della chiesetta abbaziale non contraddirebbe con tale datazione dei suoi affreschi e, a comprova di ciò, va ricordato ancora una volta il documento ravennate dell'anno 858, che ne conferma l'esistenza fin dal IX secolo".

Il convento esisteva infatti già nel IX secolo e viene ricordato in un documento ravennate dell'anno 858 come «monasterium sanctae Mariae et sancti apostoli Andreae in insula quae vocatur Serra partibus hystriensis»⁸. L'isola di Sant'Andrea (ora isola Rossa / Crveni otok), venne denominata *Sera* (toponimo greco di epoca bizantina, che significa 'secco' / 'terraferma', forse per via del basso fondale) nel VII secolo dall'Anonimo ravennate in base a fonti più antiche. Nel 741 Leone Isaurico, imperatore bizantino, dota la chiesa di Sant'Andrea sull'isola di Sera presso Rovigno, con beni posti in Ravenna.

Nel 781 l'imperatore Costantino VI e la moglie Irene, cui era all'epoca sottomessa, donarono l'isola di Sera all'abbazia del monastero benedettino di Santa Maria della Rotonda di Ravenna (ossia il mausoleo detto di Teodorico), che vi costruirono un monastero, nel cui ospizio vivevano anche delle monache. Dal succitato documento dell'858 sappiamo che tale Setimio, in nome del vescovo Andegiso di Pola, concesse alcune terre nel territorio di Ravenna alle sorelle Perpetua e Grazia del monastero di Santa Maria e Sant'Andrea nell'isola di Serra⁹. Nel 1001 l'abbazia viene donata dall'imperatore Ottone II all'arcivescovo di Ravenna¹⁰.

Le fonti storiche attestano dunque l'importanza dell'insediamento benedettino in epoca altomedievale, indicando precisi rapporti con Ravenna.

Da parte mia, vorrei aggiungere brevi annotazioni.

Innanzitutto sulla tipologia architettonica. Si tratta di una pianta accentrata basata su un quadrato, con pennacchi sferici per consentire il passaggio dal quadrato al cerchio della copertura: sono soluzioni per alcuni versi analoghe (fatte ovviamente tutte le debite differenze) a quelle che possiamo incontrare



nel primo romanico nell'area altoadriatica (Santa Fosca di Torcello, sacello di San Giusto a Trieste, battistero di Concordia).

Nelle arcatelle del tamburo, inoltre, più che a un'Ascensione, potremmo forse pensare vi avessero trovato posto raffigurazioni di busti di Profeti e Apostoli. Infine nell'affresco andato perduto, oltre ai caratteri descritti si fa notare in particolare la tipologia della croce, con il braccio orizzontale dalla superficie molto ampia, che rimanda in modo piuttosto esplicito ad epoca preromanica. Non troppo alta tuttavia: a mio modo di vedere (e con tutte le cautele del caso, trattandosi di un giudizio espresso sulla base di una riproduzione fotografica, per di più in bianco e nero) potrebbe collocarsi cronologicamente tra fine X e inizio XI secolo.

Quanto all'interessante confronto proposto da Ghirardi con la *Crocefissione* miniata nel *Missale romanum*, cod. Ambr. D 84 Inf., f. 24v, esemplato a Bobbio e ora conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (fig. 6) faccio notare che tale foglio venne aggiunto nel secolo XI, con riferimento alla miniatura nell'orbita della Reichenau ¹¹.

Note

¹ M. TAMARO, *Le città e le castella dell'Istria*, II, Parenzo 1892, pp. 249-252; B. BENUSSI, *L'Istria nei suoi due millenni di storia*, Trieste 1924, pp. 313-314; ID., *Del Convento di Sant'Andrea sull'isola di Serra presso Rovigno*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", XXXIX (1927), pp. 187-218.

² Per tradizione, uno dei guardiani sarebbe stato san Giovanni da Capistrano.

³ Proprietario dell'isola nel 1890, fece ricostruire per uso privato la chiesa e l'ospizio conservandone il loro carattere antico, coltivandone i boschi di alloro, pini e lecci. Le strutture divennero successivamente un albergo. Ora vi è allestito un piccolo museo, che raccoglie anche oggetti di scavo. Vi si arriva con una traghetto che parte dal Molo piccolo di Rovigno.

⁴ LJ. KARAMAN, *O srednjovekovnoj umjetnosti Istre. Historijski Zbornik [Dell'arte medievale istriana, in Raccolta storica]*, Zagreb 1949; A. MOHORVIČIĆ, *Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera* [Il problema della classificazione tipologica dei fabbricati di architettura medievale nelle zone d'Istria e del Quarnaro], in "Ljetopis Jugoslavenske akademije" [Annuario dell'Accademia Jugoslava], 62 (1957), fasc. II, pp. 494-495, note 86-92 a p. 530, figg. 10-11, tavole 13, 13a.

⁵ Propongo due foto che ho scattato durante un sopralluogo una quindicina di anni orsono.

⁶ B. FUČIĆ, *Istarske Freske*, Zagreb 1963, p. 12; ID., *Karoliška zidna slika iz Crkve Sv. Andrije na Otoku kod Rovinja*, in "Bulletin zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti", XIII (1965), pp. 107-11. "Sembra siano simili anche i resti sulle tre absidi, i quali nello stesso modo rinviano alla tradizione carolingia e recentemente B. Marušić ha scoperto una cosa molto simile nelle rovine di una chiesa preromanica a Dvigrad". Si chiede inoltre se possa esserci stata continuità nella zona litorale istriana con il periodo paleocristiano, anche prima dell'XI secolo. Cfr. anche I. FISKVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1987, p. 14.

⁷ La foto viene pubblicata anche da G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*,

Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, pp. 31-33, fig. 1.

⁸ P. KANDLER, *Codice Diplomatico Istriano*, I, Trieste 1846-1855, *ad annum*; ID., *L'Isola di Sant'Andrea*, in "L'Istria", 4, n.37, pp. 145, 198.

⁹ Si veda utilmente, per la sintesi della storia del monastero lungo i secoli, D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, pp. 1491-1494. Riporta anche la tradizione secondo cui l'antica Rovigno avrebbe iniziato la sua vita nell'isola di Sant'Andrea, la cui popolazione dopo la mitica scomparsa di Cissa si sarebbe riversata sul Monterosso, come si chiamava un tempo il monte di Sant'Eufemia.

¹⁰ Cfr. anche A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, pp. 23: "il Kandler ha penosamente ricostruita la serie di abati, che cessa nel 1223 con Giovanni".

¹¹ Cfr. S. LOMARTIRE, *Miniature bobbiesi. Excursus*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 432-440: 436-437, 440 nota 52, fig. 594. Il foglio con la Crocefissione è cucito al codice: "la grande Crocefissione al f. 24v, aggiunta probabilmente nel secolo XI, circa la quale l'indicazione da parte del Toesca di riferimenti alla miniatura nell'orbita della Reichenau ha oramai trovato concorde accettazione, sebbene rispetto a quella produzione la miniatura del codice ambrosiano presenti caratteri stilistici propri, che la distinguono peraltro anche dalla coeva produzione milanese".



San Michele di Leme. Abbazia di Santa Maria e San Michele Arcangelo

Immerse in una tranquilla pineta, si trovano le rovine del monastero di San Michele di Leme (Kloštar), sulla sponda del noto e suggestivo Canale (figg. 2-3, 6)¹.

Le origini dell'abbazia di San Michele di Leme risalgono al soggiorno istriano di san Romualdo. Fonte principe per Romualdo è la *Vita beati Romualdi*, scritta nel 1042 da Pier Damiani². Eremita inquieto, dalle molteplici peregrinazioni, a partire dal 1002 data il suo soggiorno di circa tre anni nei pressi di Parenzo, dove per l'appunto fondò l'abbazia in cima alla sponda settentrionale dell'omonimo canale. Romualdo, della famiglia ducale degli Onesti, nato a Ravenna nel 956 circa, fonderà il ramo benedettino dei Camaldolesi. Va senz'altro ricordato un suo viaggio presso il monastero di Saint-Michel-de-Cuxa, nei Pirenei catalani, dove ebbe modo di conoscere e frequentare i due Pietro Orseolo (padre e figlio): il primo, lì giunto da Venezia per condurre un'esperienza ascetico-eremitica; il secondo, durante una delle sue visite al padre³. Venuto in Istria, gettò le basi di questo cenobio⁴ e, successivamente alla fondazione del monastero di San Michele (non sfuggirà la significativa intitolazione, forse in ricordo di Cuxà, ma non solo⁵), si ritirò a fare vita da anacoreta in una cavità sul canale di Leme, dove sembra sia vissuto «inclusus» per due anni.

Al di là di notizie più dettagliate e difficilmente accertabili (che non possiamo pretendere dalle fonti dell'epoca), interessa riportare per esteso il passo che si rinviene anche negli *Annales Camaldulenses*, alla data 1002: «Interea Romualdus Parentium navigaverat & tribus annis in Parentinae civitatis finibus habitans in uno monasterium construxit, et abbatem in eo cum fratribus ordinavit, in duobus vero inclusus mansit»⁶. Dal documento ricaviamo dunque che Romualdo giunse per mare a Parenzo, trattenendosi in zona per tre anni; costruì un monastero e vi ordinò l'abate della comunità monastica, trascorrendo poi due anni come eremita⁷.

Il movimento monastico a tendenza eremitica ricevette dunque, in Istria, un notevole impulso tra lo scorcio del X e gli inizi dell'XI secolo, grazie alla personalità di Romualdo, al cui insegnamento si ricollegano due santi di queste terre: Gaudenzio di Ossero (Cherso) e Raniero vescovo di Spalato e martire⁸. Fortunatamente sono giunte sino a noi fonti documentarie che attestano l'edificazione e consacrazione della chiesa, con la presenza dell'abate e di una comunità monastica, riferibili agli anni 1040-1041, che riporto per esteso: «Anno Dominice incarnationis M.XL regni domini Henrici felicissimi regis anno VI mensis maii die XII, Indictione X, ecclesiam ad honorem Dei et sancte Marie

Nella pagina accanto:

1. Santo Vescovo (San Benedetto).

2. Esterno, facciata.

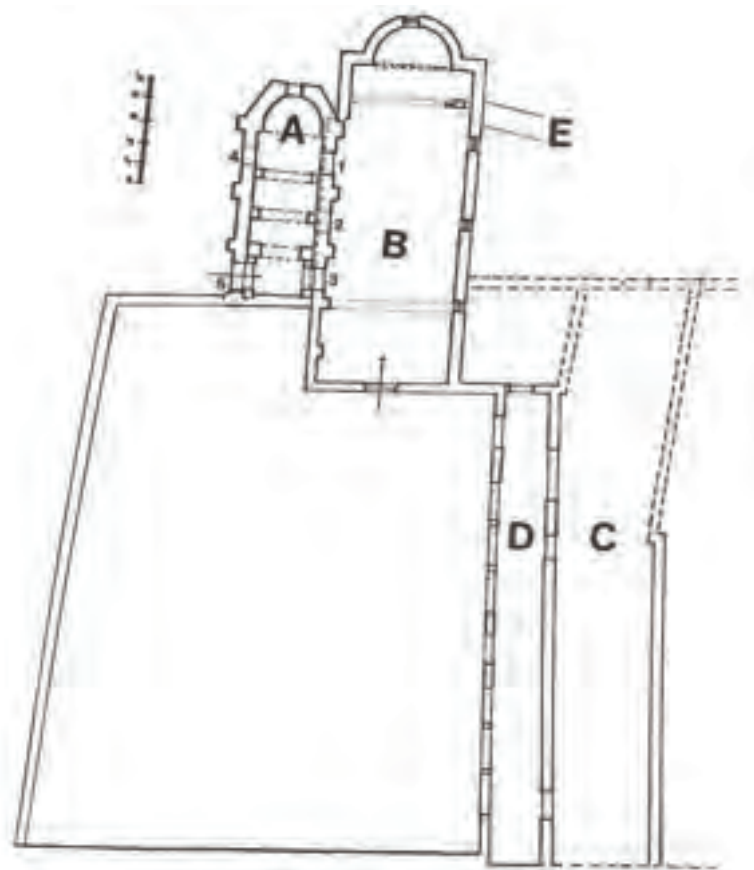
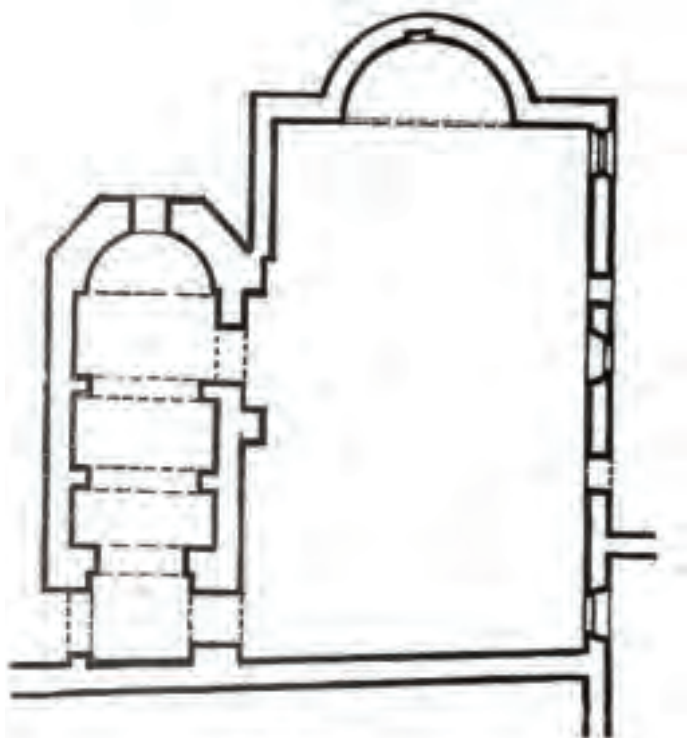


3. Esterno, resti del convento.



virginis, beatique Michaelis archangeli a domno Johanne abbate, ac reliquis fratribus ibidem congregatis super altitudinem ripe sinus qui dicitur Lemnus edificatam, et a domino Engelmaro venerabili Parentino episcopo eadem invitante consecratam [...]»⁹. Inoltre in un documento del settembre 1040 si nomina il vescovo Engelmaro e l'«abbatem Monasterii Sancte Marie Virginis et Sancti Michaelis Archangeli» di Leme. E ancora a metà Ottocento si ricorda che nella chiesa esisteva la seguente iscrizione: «1041 Joannes abb. S. Michaelis aedificavit ecclesiam eamdem consecratam ab Engelmaro Episcopo»¹⁰.

Per quanto concerne l'architettura, dell'antico complesso cenobiale sussistono due edifici adiacenti: una chiesa ad aula unica di maggiori dimensioni ed un edificio minore che si addossa al fianco sinistro dell'aula principale (figg. 4-6). Si tratta di edifici che sono stati assegnati ad epoche diverse. Quello di minori



4-5. Pianta della chiesa e del complesso abbaziale
(da Fučić 1963 e Marušić 1985).

6. Esterno. Veduta da est.





7-8. Esterno della prima chiesa
e veduta dell'interno.

dimensioni presenta un'aula unica rettangolare che si conclude con un'abside semicircolare all'interno e poligonale all'esterno; una grande monofora al centro dell'abside, ora tamponata, dava luce all'intero (fig. 7). La muratura in grossi blocchi di pietra è scandita dalla presenza nel muro longitudinale da tre possenti lesene, nonché all'interno da altrettanti semipilastri, con funzione di reggere gli archi trasversali che articolano l'invaso spaziale, con coperture a botte (fig. 8). La superficie interna dell'abside era in origine dipinta: si conservano infatti ampi lacerti ai lati della monofora tamponata (fig. 9). Si tratta di tracce in pessimo stato di conservazione, che non permettono di leggere i soggetti dipinti (si intravede solo qualche frammento, di ardua decifrazione). Tuttavia l'impressione piuttosto netta, giudicando anche dai colori dell'intonaco dipinto (marrone scuro, verde terra), è quella di trovarsi di fronte a pitture a fresco della stessa epoca di quelle dell'adiacente chiesa.

9. Interno, tracce di pitture murali.





10. Architettura esterna della chiesa abbaziale, veduta della zona absidale.

A tale più antico edificio si immorsa la chiesa di maggiore dimensioni (si legge chiaramente anche in pianta), che presenta a sua volta un impianto ad aula unica con abside semicircolare (fig. 10). Una monofora, leggermente disassata e ora tamponata, permetteva alla luce di entrare da est; altre monofore, di minori dimensioni e con transenne ancora in loco, si aprono in alto nel lato sud della navata (figg. 11-12). Un'apertura nella parete sinistra della chiesa, che è scandita da lesene, mette in comunicazione i due ambienti. All'esterno, analizzando la zona absidale, balza immediatamente all'occhio la difformità di esecuzione delle due monofore: più elaborata quella altomedievale (con l'arco a tutto tondo sottolineato da una corona di pietre messe a taglio), più semplice quella romanica¹¹.

I caratteri della struttura architettonica sono stati attentamente vagliati in particolare da Andre Mohorovičić, che pubblica altresì piante, alzati e spaccati degli edifici¹², rifacendosi anche all'importante studio dell'anno prima (1956) di Ana Deanović che, pur dedicato alla decorazione pittorica, non manca di analizzare molto attentamente sia i documenti storici che la struttura architettonica¹³. Significative sono alcune foto pubblicate dai due studiosi croati, che mostrano verso la metà degli anni '50 del secolo scorso lo stato di abbandono della chiesa, con il tetto crollato. Rifacendosi ai due precedenti contributi di Deanović e Mohorovičić, Branko Marušić propone tre fasi: data la chiesetta minore al periodo post-giustiniano (VII secolo, sostanzialmente in base alla presenza dell'abside inscritta, ancora di tipo ravennate, recepito in loco da Parenzo), che avrebbe subito un radicale rinnovamento in un arco di tempo dal IX agli inizi dell'XI secolo; mentre per la costruzione della chiesa maggiore indica un lasso temporale attorno agli anni 1028-1040¹⁴.

Più recentemente, vanno sicuramente segnalati vari contributi di Miljenko Jurković, nei quali si prendono in considerazione i diversi monasteri (e in particolare alcuni eremi legati ai Camaldolesi, tra cui quello di San Michele di Leme) presenti tra Istria e arcipelago del Quarnero a partire dall'inizio dell'XI secolo, quando il movimento monastico benedettino, riformato dall'arrivo di Romualdo in Istria, visse una fase di grande fervore¹⁵.

11. Veduta dell'interno.



12. Interno, parete destra.



Si discosta dalla datazione della prima chiesa Mario Mirabella Roberti, che giudica tale cappella “connessa con attività di San Romualdo”¹⁶. Personalmente propenderei per quest’ultima ipotesi (con conseguente datazione ai primissimi anni dopo il Mille). Per quanto riguarda la chiesa maggiore, sicuramente appartiene ai primi decenni dell’XI secolo, presumibilmente agli anni tra il 1028 e il 1040, come i documenti ci suggeriscono in modo esplicito. Dunque, riassumendo: Romualdo giunse sulle rive del Canale di Leme all’inizio del 1002, dove si trattenne per tre anni, costruì un monastero e vi ordinò l’abate. Nel 1040 viene ricordata una chiesa dedicata alla Vergine e all’Arcangelo Michele, edificata dall’abate Giovanni, che venne consacrata da Engelmaro vescovo di Parenzo nel 1040/1041. *Ergo*: a questa data anche la decorazione pittorica sarà stata ultimata. Dopo un periodo ‘aureo’, i documenti evidenziano un progressivo abbandono del monastero benedettino già a partire dai secoli del basso medioevo (destino peraltro comune e condiviso da molti altri cenobi appartenenti al medesimo Ordine)¹⁷.



13. Catino absidale.

La decorazione pittorica si conserva ora unicamente nella chiesa principale, segnatamente nella zona dell'abside e dell'arco trionfale, che dovevano presentarsi completamente ricoperte da un manto pittorico (figg. 13-27). Purtroppo tali affreschi sono giunti sino a noi in modo frammentario e lacunoso, tuttavia i brani che sussistono si presentano di estremo interesse e per i caratteri stilistici esibiti possono essere assegnati alla prima metà dell'XI secolo.

Nell'abside è andata completamente perduta la decorazione del catino, che oggi lascia scoperta una sapiente tessitura (fig. 13): si tratta di una apparecchiatura muraria in file orizzontali sovrapposte dalle dimensioni omogenee, che convergono concentricamente verso l'apice superiore. Nelle chiese di epoca romanica nella semicalotta absidale è normalmente ubicata una *Maiestas Domini*, eventualmente nella variante della *Maiestas Virginis*, come potrebbe



14-15. Abside, semicilindro.
Affreschi nelle zone sinistra e destra.

16-17 Abside. Storie di san Lorenzo.
Condanna di san Lorenzo (part.).



18-19. Condanna di san Lorenzo (part.).



essere stato il caso (eventualmente) anche qui per la chiesa sul canale di Leme, vista la sua intitolazione a Santa Maria e San Michele Arcangelo. Di più, la titolarità condivisa assieme a San Michele, potrebbe farci pensare ad una presenza dell'*Arcangelo Michele* (e dunque anche dell'arcangelo Gabriele) a lato del gruppo centrale con la *Madonna e il Bambino*¹⁸.

Nel semicattino absidale sussistono ampi brani di una fascia decorativa, che cingeva l'imbotte dell'arco trionfale (figg. 42-43). Si tratta di un bordo di notevole ampiezza, che presenta nella zona centrale un caratteristico motivo a 'doppia pelta' (semicerchi addossati e contrapposti), tutto giocato su un'alternanza di colori ocra gialla e rossa, che spiccano su uno sfondo blu grigio, contenuto



entro i bordi laterali da due fettucce piatte (rispettivamente ocre dorata e rosso mattone, suddivise da una fila di puntini bianchi o perline).

Nel semicilindro absidale, si conservano due ampi brani nella zona mediana ai lati della monofora centrale (figg. 14-15): si tratta di due brevi cicli agiografici, dedicati l'uno molto probabilmente a San Lorenzo (sulla sinistra) e l'altro a Santo Stefano (sulla destra), ognuno dei quali doveva comprendere due scene significative.

Visto lo stato di conservazione assai frammentario della superficie pittorica dipinta, sarà utile procedere dapprima ad una descrizione dettagliata dei lacerti. Il riquadro sulla sinistra (figg. 16-19) mostra la figura di un sovrano seduto che porta sul capo una vistosa corona (elemento iconografico che si rivelerà dirimente nella lettura della scena), girato di tre quarti verso destra, con un braccio alzato in segno di comando; a lato compaiono i busti di alcuni personaggi, presentati di profilo e rivolti verso l'imperatore. La scena è ambientata in un palazzo, ben indicato da tre elementi architettonici a forma di torre, che spiccano in alto su uno sfondo omogeneo ocre. Oltre la terza torre (che viene usata anche per dividere il primo episodio dal secondo che vi era narrato), proseguendo con lo sguardo verso la zona centrale dell'abside, si leggono piuttosto chiaramente due personaggi maschili: più in alto compare la figura di un uomo leggermente chinato, con il capo rivolto verso la parte mediana della scena, con entrambe le braccia piegate nel gesto di chi afferra qualcosa; al di sotto del suo busto (che si individua per la presenza del segno che modella la veste all'altezza della cintura), compare un esiguo brano pittorico dove si vede una figura maschile piegata (sopravvive solo parte del capo, con l'indicazione della scollatura della veste all'altezza della spalla destra, nonché l'avambraccio teso). In questa seconda figura di uomo inginocchiato, si potrebbe leggere colui che è intento ad attizzare il fuoco; nella figura precedente il carnefice che regge la graticola. Puntuali confronti iconografici, a supporto di una mia proposta di lettura quali episodi riferibili a *Storie di san Lorenzo*, verranno offerti più avanti nel testo.

20-21. Abside. Storie di santo Stefano.



22-23. Storie di santo Stefano (part.).



Ampie lacune sono presenti nella zona centrale mediana del semicilindro, ai lati della monofora assiale, che scompartisce al centro l'intero invaso absidale: i larghi tratti perduti ci privano oggi delle due scene che dovevano articolare il racconto agiografico di questi due santi diaconi, molto venerati a questa altezza cronologica.

24. Storie di santo Stefano (part.).



Nella zona destra troviamo un secondo riquadro dipinto, riferibile con certezza alla *Lapidazione di santo Stefano* (figg. 20-24). All'estremità compare la figura inginocchiata di santo Stefano, rovinata al centro da una vasta lacuna: in alto è sopravvissuta, circondata da un'aureola di grandi dimensioni, la testa del protomartire che presenta una tonsura ben evidente nella capigliatura bruna, con un braccio alzato che fuoriesce dall'ampia manica della tunica bianca, rivolto verso la mandorla divina semicircolare (dimezzata, secondo la consueta iconografia, dalla cornice superiore della scena e resa a settori concentrici, variati tramite le tonalità più o meno chiare e scure delle terre usate), circondata da strisce di fuoco, al centro della quale compare la *Manus Dei*. Dietro a santo Stefano stanno quattro figure di lapidatori, ancora una volta colti di profilo e con tratti caricati in senso negativo nella resa fisionomica dei visi, ad indicare la malvagità dell'atto, mentre tengono in mano delle pietre che con le braccia alzate stanno per scagliare con forza verso il protomartire cristiano.

Gli sta accanto quello che pare di poter leggere come un personaggio maschile frontale, del quale ci è pervenuta solo la zona mediana e inferiore: veste un abito corto alle ginocchia, bicolore (ocra e marrone), che credo andrà inteso come veste chiara e mantello scuro soprastante, con un bordo che scende sino a terra; si vedono le gambe ben piantate a terra, avvolte in calze chiare delle quali vengono sottolineate le pieghe afflosciate. Può trattarsi forse di *Saulo/Paolo*. Tale personaggio, posto al centro, funge in qualche modo da snodo figurativo tra i due episodi.



25-26. Arco trionfale, lati sinistro e destro.

Sulla sinistra infatti il racconto continua, con una scena estremamente lacunosa. Dalle esigue tracce rimaste, pare di capire si tratti di una tomba/sarcofago di marmo rosso, nel quale poteva giacere il corpo del santo, coperto da una coltre che ricade con pieghe sul davanti. Completando idealmente le lacune, sul retro si indovina il busto di un personaggio girato verso destra, con le braccia sollevate verso l'alto. Avanzo con cautela, viste le gravi lacune dell'intonaco dipinto, l'ipotesi che possa trattarsi della *Sepoltura di santo Stefano*.

Nella zona inferiore dello zoccolo compare un velario chiaro, appeso ad anelli, contro uno sfondo di base blu.

Per quanto riguarda l'arco trionfale (figg. 25-26) va detto che la zona in alto è andata quasi completamente perduta, a parte minimi lacerti scollegati fra di loro. Si possono notare infatti solo pochi frammenti, oggi scarsamente leggibili. In passato, in base alle tracce evidentemente allora ancora visibili, era stata proposta dubitativamente la lettura come *Sacrificio di Caino*. Tuttavia oggi non è possibile confermare la presenza di tale scena¹⁹.

La figura di un *San Benedetto*²⁰, una delle meglio conservate del ciclo (figg. 1, 26-27), è campita nella zona mediana dell'arco trionfale, ben delimitata da una greca prospettica. Sul lato opposto, faceva da *pendant* una analoga figura di Santo stante, ancora parzialmente visibile alcuni decenni orsono e letta come "Santo monaco / religioso"²¹ (fig. 31).

Già nel 1893 l'edificio religioso viene ricordato da Marco Tamaro, che si sofferma in particolare sul soggiorno di san Romualdo²².

Nel 1950 Mario Mirabella Roberti dedica - in nota - un interessante cenno alla chiesa (pienamente condivisibile): "conserva una serie di affreschi sull'abside, che esposti così alle intemperie (la chiesa è scoperciata) andranno misera-

27. Arco trionfale, San Benedetto.



mente dispersi. Li direi di ambiente ottoniano. A lato della chiesa incorporata nel monastero è una piccola cappella ad abside poligonale, che è connessa con l'attività di San Romualdo"²³.

Proseguendo nella rassegna della fortuna critica, già si è detto dell'importanza dell'articolo di Ana Deanović²⁴ (al quale si rifaranno successivamente tutti gli studiosi croati), che compie una approfondita disamina delle pitture murali preromaniche, evidenziandone i caratteri iconografici e stilistici più rilevanti: dalla 'greca prospettiva' che rimanda a Reichenau e Münstair (per il quale indica però una datazione al 1079), al Sacramentario di Enrico II; dalla bordura a "hémicycles adossés", di derivazione carolingia, ai dettagli dell'abbigliamento; e soprattutto al lessico esibito dai volti nella scena del *Martirio di santo Stefano*, che contrastano per forza espressiva con quelli più pacati presenti nella figura del *Santo Vescovo*. Si tratta dunque di caratteri eclettici, tipici dell'ambito benedettino in epoca ottoniana.

Data al 1963 uno smilzo ma prezioso catalogo sulla pittura murale istriana dall'XI al XVI secolo. Qui Iva Perčić, nella sintetica introduzione, le ritiene vicine a Peroi, anche se formalmente diverse, perché appartenenti alla tradizione europea occidentale²⁵.

Nello stesso anno esce lo studio fondamentale riguardante gli affreschi medievali in Istria di Branko Fučić²⁶, ovvero la monografia in lingua croata sull'argomento ancora insuperata, corredata da uno splendido apparato di tavole a colori (importanti anche perché spesso attestano uno stato di conservazione delle opere migliore rispetto all'attuale). Lo studioso nella corposa introduzione sottolinea l'importanza della committenza benedettina nel corso dell'XI secolo e afferma anzi che dobbiamo cercare i maestri che hanno eseguito questi affreschi medievali più vecchi tra i benedettini (il riferimento è non solo a San Michele di Leme, ma anche a quelli di San Lorenzo al Pasenatico, di Canfanaro e di Peroi), portando avanti cioè una teoria molto diffusa in quegli anni di una 'scuola benedettina' di pittura. Entrando nello specifico sugli affreschi dei quali ci stiamo occupando, ribadisce che appartengono allo stile dell'arte internazionale benedettina del periodo ottoniano²⁷.

Sergio Bettini, nelle lezioni di "Storia dell'arte medievale" tenute all'Università di Padova nell'a.a. 1964-65, aventi per argomento *La pittura veneta dalle origini al Duecento*²⁸, dedica un intero capitolo (il V) alle *Pitture del Veneto orientale e dell'Istria*²⁹. Dopo aver analizzato la pittura murale di epoca romanica nell'area del patriarcato di Aquileia (Santa Giuliana a Castel d'Aviano, Santa Maria in Valle a Cividale, Santa Maria di Castello a Udine, Muggia Vecchia, abside destra della basilica di San Giusto a Trieste), lo studioso affronta – senza soluzione di continuità – l'analisi della cultura figurativa in Istria.

Mi piace riportare per esteso quanto Bettini disse a lezione e riportò puntualmente nelle dispense³⁰, per far comprendere il suo approccio metodologico, oltretutto tempestivamente aggiornato su quanto appena pubblicato da Fučić l'anno prima.

“Strettamente legata alla cerchia, che abbiamo convenuto denominare ‘del Patriarcato di Aquileia’, e più largamente dell’entroterra veneto, è in questi secoli – ed anche più innanzi, a dir vero – la cultura pittorica dell’Istria: la quale del resto, dopo essere stata un marchesato carolingio, fu dal 1070 sotto la giurisdizione di quel Patriarcato; e vi rimase, almeno nominalmente (perché in realtà, dalla fine del 1100 e dal Duecento in poi, il crescente dominio, se non altro culturale, fu di Venezia) fino al 1420, anno col quale press’a poco possiamo credere abbia avuto termine la sua davvero interessante fioritura d’arte medievale, con gli ultimi riflessi d’un gotico internazionale influito soprattutto – come del resto quello di Milano, di Verona, e di tutta l’Italia cisalpina in questo momento – dalla grande scuola di Praga.

Sicché non fa meraviglia assistere, in Istria, al convergere ed incrociarsi delle medesime vene di linguaggio figurativo, che abbiamo riscontrato in tutta l’area esplorata nelle lezioni precedenti. Onde si conferma il valore, almeno di diffusione di temi e di modi figurativi, ch’ebbero soprattutto i monaci benedettini – ai quali si deve pressoché la totalità anche delle pitture istriane in questi secoli. S’intende, che anche qui gli studiosi – e non furono molti – che se ne occuparono, ripiegarono per lo più sul consueto quanto generico rimando ad un ‘bizantinismo’ poco articolato, e dunque poco produttivo di storia, o anche soltanto di filologia ³¹.

Ma a noi, dopo il cammino che abbiamo compiuto, risulta evidente che i più antichi monumenti di pittura che s’incontrano in Istria, sono strettamente inseriti nella cultura pittorica postottoniana della zona bassotedesca, austriaca, dell’Alto Adige, di Verona, e, soprattutto, dell’ambito del Patriarcato aquileiese”³².

Lo studioso esordisce con la chiesa di Sant’Agata di Canfanaro ³³ e di seguito analizza San Michele di Leme, prima di parlare di San Lorenzo del Pasenatico, considerato “il capolavoro della pittura in Istria di questo primo periodo (intorno alla metà del secolo XI)”. Di nuovo riporto il testo per esteso: “Più colto sembra almeno uno degli artisti, che dipinsero press’a poco nello stesso tempo nella chiesa del vecchio convento benedettino di San Michele di Leme (Sveti Mihovil nad Limon), subito a nord del canal di Leme: nell’abside e sull’arco di trionfo, con modi vicini a quelli del maestro di Canfanaro; ma forse ancor più innestati nella tradizione postottoniana delle nostre terre. Infatti, ricorrono la solita greca prospettiva tipo Reichenau (presente del resto anche a Sant’Agata), il solito fregio a perline bianche, e soprattutto persiste uno svaporato sentore di bizantinismo d’epoca macedone, che, vedemmo, s’era già acclimatato nell’arte degli Ottoni: il quale si somma all’anteriore lascito carolingio, ancora avvertibile nella densità cromatica, nel caratteristico urto di toni (rosso su verde, per esempio, etc.): talché una pittura come questa sarebbe del tutto a suo agio per esempio nelle rive del Garda o altrove nel Veronese; o anche nel Vicentino (per esempio a Santa Maria Etiopissa)”³⁴.

28. Cimpello, chiesa di Santa Maria della Tavella, parete sinistra. Lapidazione di santo Stefano.



Si deve a Giulio Ghirardi l'unica monografia in lingua italiana – ad oggi – sugli affreschi istriani del medioevo, che rimane un punto di riferimento imprescindibile e prezioso negli studi sull'argomento complessivamente trattato, in un arco di tempo che va dall'XI secolo alla seconda metà del XV. Ghirardi, rifacendosi in particolare a Fučić e Bettini, accoglie una datazione alla seconda metà dell'XI secolo e si sofferma in particolare sul “brano più rappresentativo”, ovvero la *Lapidazione di santo Stefano*, “scena di una drammaticità davvero toccante, resa con un discorso mosso, ricco di annotazioni psicologiche che sottolineano la partecipazione dei personaggi al dramma del Santo”. Osserva inoltre: “Anche se in questa serie di pitture ricorrono motivi già riscontrati a Sant'Agata (si osservi anche qui, ad esempio, la greca prospettiva «tipo Reichenau»), il discorso pittorico del decoratore dell'abside e dell'arco trionfale si innalza ad un livello poetico decisamente superiore, rispetto all'artista o agli artisti di Canfanaro”³⁵.

Nel 1987 Igor Fisković, in un agile volume sull'arte medievale in Croazia³⁶, sottolinea il carattere ‘internazionale’ del linguaggio benedettino, soffermandosi in particolare sul martirio del protomartire.

Altri sporadici cenni su San Michele di Leme si rinvencono in scritti successivi, che tuttavia riprendono gli studi precedenti, senza nulla aggiungere in merito³⁷.

Addentrando nell'analisi iconografica e tipologica, cominciamo dalle scene meglio conservate, che trovano posto nel semicilindro absidale, ossia le Storie di due tra i primi martiri cristiani: *San Lorenzo* e *Santo Stefano* (narrate ciascuna con due episodi).

L'episodio di più immediata lettura è quello relativo alla *Lapidazione di santo Stefano*. Si tenga presente – a sottolineare l'importanza del caso istriano, anche dal punto di vista iconografico – che tale soggetto è estremamente raro nell'area italiana nord-orientale ³⁸.

A livello di confronto, riveste dunque grande interesse un brano di pittura murale di prima età romanica, rinvenuto una ventina di anni orsono su una parete laterale della chiesa di Santa Maria della Tavella a Cimpello (frazione di Fiume Veneto, provincia di Pordenone) (fig. 28). Benché molto lacunoso e penalizzato dalle picchettature, nel frammento si vede chiaramente il santo inginocchiato con le mani giunte sollevate verso la mano di Dio, che viene colpito da grosse pietre bianche lanciate da tre manigoldi, mentre il personaggio maschile all'estrema sinistra del riquadro, con veste e mantello, andrà letto – credo – come Saulo/Paolo ³⁹.

Richiamo l'attenzione su un'altra testimonianza iconografica, particolarmente efficace per il contesto iconografico nel quale è inserita: si tratta del ms. Chigi A IV 74 della Biblioteca Apostolica Vaticana, che contiene un Nuovo Testamento riccamente miniato in ambito sicuramente veronese nella prima metà del Duecento, dove al f. 124v si illustra per l'appunto il passo relativo a santo Stefano ⁴⁰ (fig. 29).

Alla prima metà del XIII secolo appartiene anche l'affresco più noto che si trova nella navata centrale della chiesa di Muggia Vecchia ⁴¹, dove il *Martirio di santo Stefano* viene dipinto di seguito a quello di *San Lorenzo*.

In Istria, la figura frammentaria al centro può leggersi come *Saulo/Paolo*, che approva il martirio secondo il racconto degli *Atti degli Apostoli* ⁴². Stando sempre agli *Atti* (8,2) “alcune persone pie seppellirono Stefano e lo piansero grandemente”. Questa penso debba essere la lettura dell'episodio frammentario adiacente, dove si riconosce il feretro con la salma coperta da una coltre, che viene condotta al sepolcro.

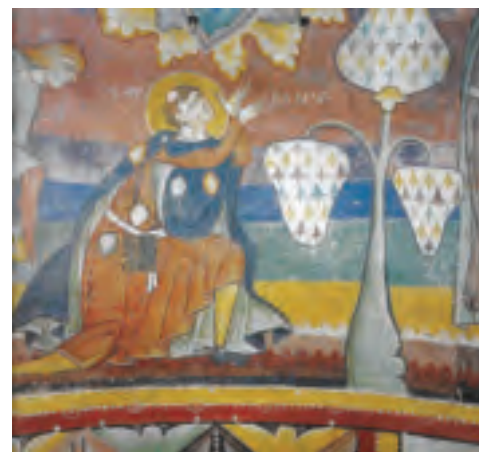
La testimonianza più eclatante dal punto di vista iconografico relativa alle *Storie di santo Stefano* si conserva nel monastero benedettino di San Giovanni a Müstair nell'alta Val Venosta (oggi cantone dei Grigioni), la cui chiesa conserva – in situazione di palinsesto – due relevantissimi cicli pittorici databili rispettivamente all'inizio del IX e alla fine del XII - inizi XIII secolo ⁴³. Qui un ciclo narrativo con *Storie di santo Stefano* compare sia nello strato altomedievale che in quello romanico ⁴⁴. A livello iconografico, ci interessano segnatamente le scene dello strato più recente (non conosciamo quelle corrispondenti di primo strato), dove compare la *Lapidazione di Stefano* (fig. 30); ma anche le due conclusive, delle quali in Istria era stata proposta una soluzione sintetica, poi diluita a Müstair in due distinti episodi.

Del tutto improbabile che la scena sul lato sinistro del semicilindro possa venir riferita al medesimo tema iconografico (come di primo acchito si sarebbe



29. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi A IV 74, f. 124v. Lapidazione di santo Stefano.

30. Müstair, monastero benedettino di San Giovanni. Abside sud, parete est, Lapidazione di santo Stefano (part.).



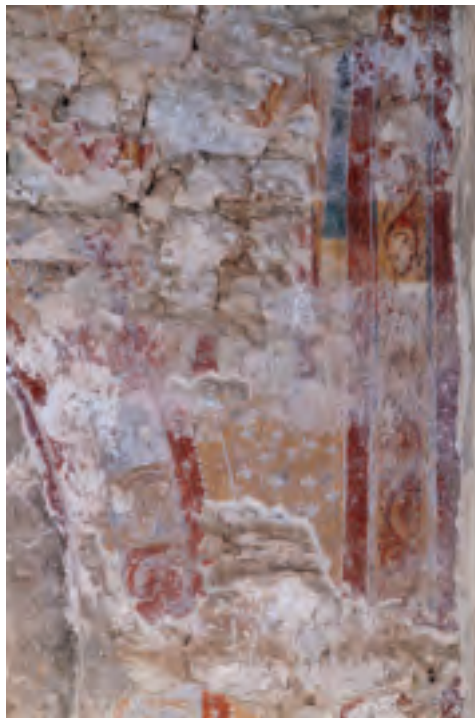
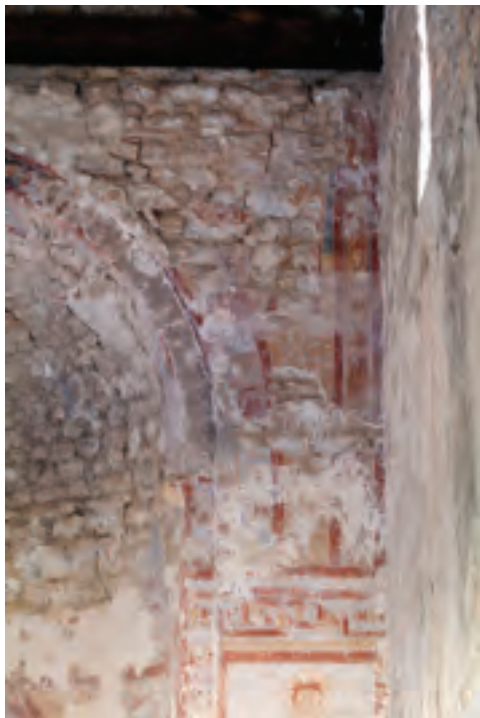


tentati di pensare, immaginando un contesto narrativo diluito in vari episodi), in quanto la prima figura porta visibilmente una corona: si tratta dunque di un personaggio regale/imperiale, del tutto assente nei racconti agiografici del protomartire. Viceversa, in base anche ad un'attenta lettura dei frammenti adiacenti, avanzo l'ipotesi che si tratti di *Storie di san Lorenzo*, rispettivamente la *Condanna* e il *Martirio*. La sua morte avvenne il 10 agosto 258, durante il regno di Valeriano⁴⁵, nel quale propongo di riconoscere il personaggio dipinto con corona, in atto di condanna (figg. 18-19).

Dunque, si tratta ancora di due episodi *clou*, che fanno da *pendant* a quelli appena analizzati, in una regolare distribuzione 'topografica' dei temi iconografici, offerti dai committenti ai fruitori (siano essi comunità monastica che fedeli). Va tenuta ben presente anche l'altezza cronologica, pertinente a tali opzioni iconografiche: infatti, nei primissimi decenni dopo l'anno Mille, si tratta quasi di scelte obbligate, che cadono su due diaconi: il protomartire Stefano e il martire Lorenzo (con tomba a Roma, dove l'imperatore Costantino aveva eretto una basilica)⁴⁶.

Passando a considerare la fronte dell'arco trionfale, ribadiamo che la zona più alta è andata purtroppo pressoché completamente perduta. Tuttavia – pur in mancanza di una visione ravvicinata da impalcatura – grazie alla campagna fotografica effettuata, ricca di numerosi dettagli eseguiti *ad hoc* (figg. 32-33), è stato possibile verificare l'impossibilità di leggere immagini dipinte riferibili alla scena dell'Offerta di Caino.

La superficie nella zona destra mostra viceversa tracce evidenti di una figura che posa i piedi sul terreno, con ricca presenza di fiori trifogliati bianchi, alludenti al giardino del paradiso. Veste un abito bianco, dalle pieghe grigie segnate a 'V', del quale sopravvive la parte bassa, dove compare anche la terminazione di una stola marrone con frangia ancora a 'V'. Tale stilema, o manierismo, è ben evidente pure



32-33. Arco trionfale, lato destro (part.).

nei lacerti di colore rosato e marrone corrispondenti al busto della figura, che era dipinta su uno sfondo suddiviso in campiture di colore blu in alto e ocre dorata in basso. Mi chiedo se possa essere letta come una lunga ala l'elemento marrone che scende in verticale adiacente alla veste. Se così fosse, allora si tratterebbe di un Angelo (o meglio, di un Arcangelo): ma per prudenza sospendo il giudizio. Quello che si nota molto bene (ancora con l'ausilio delle foto che facilitano la lettura, imprecisa dal basso) è inoltre la presenza di varie cornici, in una sorta di 'tripudio' di motivi decorativi, sui quali più oltre ci soffermeremo. Qui diremo per ora solo della cornice che delimita verticalmente l'arco trionfale all'estrema destra, costituita da due bande marrone scuro filettate di bianco contenenti un campo centrale ocre arancio con motivo vegetale sinusoidale sfrangiato marrone. In questa zona, seppure in modo frammentario, i colori sono conservati molto bene.

Dipinto sul lato destro dell'arco trionfale, nella zona mediana, compare l'immagine che risulta per molti versi emblematica del ciclo di pitture a fresco in San Michele di Leme: si tratta molto probabilmente di *San Benedetto* (figg. 1, 34-35).

Rappresentato a figura intera frontale, indossa paramenti liturgici molto ben definiti: su un camice bianco (detto liturgicamente anche alba) che arriva ai piedi, sul quale si fanno notare le bande di una lunga stola marrone, veste una dalmatica che arriva sotto al ginocchio, sopra la quale porta una pianeta o mantello, con soprammessa una ulteriore stola (o pallio vescovile), vale a dire una striscia di candida lana ornata con croci greche che si posa sulle spalle e pende sul petto.

Reggeva un libro, probabilmente la *Regola*, con la mano destra della quale si vedono chiaramente le dita. Teneva il bastone pastorale con la sinistra: il baculo poteva forse essere d'avorio. Dei due attributi si vedono chiaramente solo le sagome bianche, in quanto l'ultimo strato pittorico che li definiva è andato perduto. Il libro forse mostrava una preziosa legatura in metallo, con rifiniture



34-35. Arco trionfale, San Benedetto (part.).



36. San Benedetto (Fiume / Rijeka, foto Archivio Soprintendenza).



a secco (le prime ovviamente a cadere): ma qui la sagoma rimasta indica forse che il libro era aperto.

Seppure penalizzato dallo stato di conservazione, parzialmente deteriorata anche nel corso degli ultimi decenni (fig. 36), tale immagine si rivela ancora ai nostri giorni di forte impatto.

Quanto alla fortuna iconografica di san Benedetto, le sue raffigurazioni nel medioevo compaiono sia isolate che in contesti narrativi. Singole immagini del santo sono documentate già nell'altomedioevo: le più antiche si rinvennero a Roma (VIII-IX secolo) e si diffondono poi dal X secolo in Germania, Francia e Inghilterra, in parallelo con l'estendersi del culto del santo, favorito dal movimento di crescita della vita monastica. In base all'analisi compiuta sui casi più antichi, si è constatato come "risulta evidente che nel 10° secolo non si era ancora definita una precisa iconografia di Benedetto; le immagini si differenziano infatti l'una dall'altra per la foggia dei capelli e degli abiti e per gli attributi"⁴⁷. Un carattere comune è però quello di apparire in giovane età e senza barba, con tunica e scapolare.

Non deve stupire la presenza del pastorale, insegna di pertinenza prettamente vescovile, legata all'immagine di Benedetto (che vescovo non fu): tuttavia tale attributo viene visto come simbolo della carica abbaziale, segno della cura pastorale dell'abate nei confronti della comunità monastica.

La presenza di *San Benedetto*, padre del monachesimo occidentale, fondatore dell'Ordine benedettino, ben si addice in un contesto benedettino di recente fondazione quale questo istriano, che aveva visto poco prima la presenza in loco di Romualdo ⁴⁸.

Di sicuro interesse si rivelano le immagini disegnate in un bifoglio appartenente ad un libro di modelli oggi a Einsiedeln, datato all'inizio del XII secolo, che si connota per caratteri stilistici tra Italia del Nord e Germania meridionale ⁴⁹ (fig. 37). Nel verso del foglio in pergamena, disegnate a penna con inchiostro bruno, compaiono le due figure stanti di *San Gregorio* e *San Benedetto*, accom-



37. Libro di modelli. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, cod. 112, f. 3.

pagnate dai rispettivi *tituli*, scritti verticalmente in lettera capitale accanto alle loro teste. *San Benedetto*, solennemente vestito con abiti liturgici, ha un aspetto giovanile con il capo tonsurato e regge con la sinistra il pastorale.

Molto significativo che gli stia accanto *San Gregorio*, l'autore cioè dei *Dialogi*, in cui narra la biografia di Benedetto⁵⁰. Trattandosi di un libro di modelli, evidentemente ad uso di pittori e miniatori, legato alla trasmissione e circolazione di schemi figurativi, non sarà fuori luogo chiederci se proprio un'immagine di San Gregorio Magno non potesse fare da *pendant* sul lato opposto dell'arco trionfale (il suggerimento ci deriva dal model-book).

Per quanto riguarda l'analisi stilistica, va detto che – anche se volessimo prescindere dalla committenza – balzano all'occhio caratteri in apparenza disomogenei, poiché si passa dalla resa frontale solenne e ieratica di *San Benedetto*, all'espressionismo caricato presente nella *Lapidazione di santo Stefano*, dove carnefici e aguzzini, colti in pose sgangherate, presentano espressioni truci e concitate, vieppiù caricate di segno negativo per il fatto di essere esibite di profilo. I tratti fisionomici disumani dei personaggi 'negativi' urlanti, costruiti usando una grossa linea di contorno con terra rosso-bruna, danno l'impressione della ricerca da parte del frescante di un registro di teatrale drammaticità. La resa dei volti è caratterizzata dalla presenza di marcati pomelli sulle guance, come di norma avviene in questo periodo; considerazione che si può applicare anche alla rigidità delle pieghe degli abiti.

Dunque complessivamente un registro formale condotto con una polifonia di toni, tenuti assieme in modo mirabile da una regia armonica affidata all'uso sapiente del colore.

Di sicuro interesse è la presenza dei motivi ornamentali nelle cornici, che compaiono a delimitare i campi spaziali, addirittura in quattro tipologie diverse: la 'greca prospettica', la 'doppia pelta'; il nastro pieghettato; a motivi vegetali. Sui quali sarà il caso di soffermarsi.

38. Fascia ornamentale con il motivo della 'greca prospettiva'.



39. Reichenau, chiesa di San Giorgio di Oberzell, navata centrale. Pitture murali con il motivo della 'greca prospettiva'.



La 'greca prospettiva' presenta nastri di colore rosso e oca, che si svolgono in direzione antioraria e si stagliano su un fondo azzurro marcato da 'rosette' color terra con puntino bianco al centro (fig. 38).

Il motivo del meandro in prospettiva è molto diffuso tra altomedioevo e primo romanico, a partire da San Giorgio di Oberzell sulla Reichenau (celeberrimo ciclo di affreschi dell'epoca dell'abate Witigovo, 985-997), tanto che spesso – esemplificando – parliamo di «greca prospettiva tipo Reichenau». Nell'isoletta sul lago di Costanza la decorazione pittorica della navata centrale si articola infatti, come ben noto, su tre registri divisi da 'meandri in rilievo' (fig. 39), al punto che tale fregio costituisce addirittura l'elemento predominante della fascia inferiore (si è scritto in proposito di "predilezione quasi ossessiva per il meandro plastico nella ornamentazione")⁵¹.

L'arte monumentale della Reichenau, che rappresenta l'apice della *renovatio* ottoniana giunta sino a noi⁵², non solo costituisce la base dell'evoluzione artistica nella Germania sud-occidentale, ma si ricollega strettamente con la pittura dell'Italia settentrionale, a partire dalla Lombardia (purtroppo nel centro propulsore – Milano – nulla ci è rimasto) lungo l'XI secolo.

Limitandoci al motivo della 'greca prospettiva', possiamo verificarne una diffusione ad ampio raggio che dalla attuale Svizzera si attesta in Lombardia e si diffonde nell'area italiana nordorientale, Istria compresa (come stiamo verificando), con sconfinamenti cronologici che giungono alla prima metà del XII secolo e oltre⁵³. In questa sede mi piace sottolineare la presenza in complessi monastici benedettini, geograficamente dislocati nell'Italia settentrionale e databili all'XI secolo, quali San Pietro al Monte e San Calogero di Civate, o Acquanegra sul Chiese. Si pensi altresì a contesti diversi, per altro verso significativi, come il grandioso ciclo del battistero di Novara (fine X secolo) o di San Vincenzo a Galliano (basilica fondata da Ariberto di Intimiano, poi arcivescovo di Milano, consacrata nel 1007). Più vicino a noi (e ancor prima), va segnalato l'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Valpantena, presso Verona, dove ad una data eccezionalmente alta incontriamo anche il secondo tipo di motivo ornamentale, quello a 'doppia pelta'. In territorio veronese, molto importante è la decorazione pittorica sulla controfacciata di San Giorgio in Valpolicella (che direi di tardo XI secolo, tra l'altro con assonanze stilistiche con l'ambito istriano)⁵⁴.

Un secondo motivo ornamentale presente nella fascia dell'imbotte dell'abside, detto a 'doppia pelta' (ovvero a 'semicerchi addossati e contrapposti' o 'sinusoidale') (figg. 42-43), è parimenti ben noto tra epoca carolingia, ottoniana e primo romanico, sia in ambito pittorico che miniaturistico⁵⁵. Mi piace ricordare almeno – perché 'periferico' e contiguo cronologicamente – il caso della chiesa di San Tommaso a Briga Novarese del 1020 circa, legata a "modelli ottoniani oltralpini ma con strette consonanze coi cicli di Galliano e Aosta"⁵⁶.

Va sottolineata la presenza di questa precisa tipologia decorativa anche in scultura, nientemeno con Wiligelmo a Modena (agli inizi del XII secolo), dove troviamo i primi esempi scolpiti del motivo della 'doppia pelta': non solo nell'archivolto del protiro in facciata (fig. 44), accanto allo strepitoso 'fregio abitato', ma anche sulle basi d'imposta dei capitelli del primo piano, nella modanatura che corre sotto la galleria lungo il perimetro esterno della cattedrale, nella decorazione dello strombo nella porta Regia a sud (oltre ad ulteriori impieghi nella rappresentazione dell'acqua in varie scene)⁵⁷.

In pittura, nostro riferimento privilegiato rimarrà comunque ancora una volta il monastero di San Giovanni a Müstair, dove troviamo tale cornice presente nelle pitture parietali di epoca carolingia, unitamente peraltro alla greca prospettiva (solo quest'ultima sopravvissuta in epoca romanica)⁵⁸.

Richiamo nuovamente l'attenzione sul libro di modelli oggi a Einsiedeln⁵⁹, per rammentare che nel foglio che abbiamo già visto si trovano anche tre tracciati di meandri in prospettiva (fig. 37).

Un caso particolarmente emblematico, geograficamente più vicino (ma non di ambito benedettino, in quanto dipendeva dai canonici della cattedrale di Padova), mi sembra quello di Pozzoveggiani (figg. 41, 45), dove troviamo entrambi i tipi di decorazione ornamentale presenti nella chiesa abbaziale istriana⁶⁰.



40. Goldbach, chiesa di San Silvestro. Fregio ornamentale con il motivo della 'greca prospettiva'.

41. Pozzoveggiani, chiesa di San Michele Arcangelo, parete nord. Motivo decorativo con 'greca prospettiva'.



42-43. Fascia ornamentale con il motivo della 'doppia pelta'.



Una terza tipologia di cornice decorativa presente a San Michele di Leme è quella con un motivo a 'nastro piegheggiato', che corre lungo la semicirconferenza esterna del catino absidale, visibile nella parte alta centrale (fig. 26), oltre che in altri punti. Spicca su un bel fondo blu, con segmenti alternati marrone e verde. Tale tipo decorativo si incontra piuttosto frequentemente in epoca romanica in ambito italiano nord-orientale. Avrà molta fortuna anche in Istria e perdurerà fino al tardo XIII secolo, unico a sopravvivere e ripetutamente replicato in grande formato⁶¹.

Sarà da sottolineare la compresenza di queste tre tipologie di fasce decorative anche nella chiesetta di Sant'Agata di Canfanaro, distante una decina circa di chilometri dal Canale di Leme, decorata nella zona absidale da un importante ciclo di affreschi, grossomodo contemporaneo a quello di San Michele anche



44. Wiligelmo. Modena, Duomo.
Capitelli del protiro.

se stilisticamente divergente. Nette consonanze stilistiche si avvertono infatti con Villuzza, nel medio Friuli, dove si conservano molto probabilmente le pitture murali di epoca preromanica più antiche tra quelle pervenute sino a noi nell'intera area del patriarcato di Aquileia ⁶².

Tutti e tre i motivi che finora abbiamo incontrato si basano su costruzioni geometriche precise, replicabili *ad infinitum*. La loro esecuzione ripetitiva, a volte un po' monotona e ostentata, induce ovviamente a pensare ad una tradizione artigianale diffusa (verrebbe da dire una sorta di 'industria artistica'), che si avvale di espedienti tecnici peculiari per la riproducibilità dei pattern.

Ben diversa si presenta la quarta fascia decorativa (figg. 32, 46), che abbiamo lasciata per ultima visto che differisce da quelle finora esaminate, ma non perché meno importante. Si trova nel campo interno dell'ampio bordo che asseconda frontalmente la curva dell'arco trionfale, chiusa da una cornice a fettuccia doppia nelle tonalità di due terre (ocra chiara e marrone, suddivise da una fila di perline bianche): si tratta di una bella bordura ad elementi vegetali, che presenta entro forme tondeggianti un motivo a tre foglie corpose illuminate da ripetute linee bianche e con caulicoli sempre bianchi che fuoriescono dal campo, invadendo l'adiacente cornice marrone a fettuccia. Tale fascia decorativa, seppure ripetitiva nel motivo, non è però così 'meccanica' e rigida nell'esecuzione come le precedenti, connotandosi per un naturalismo e classicismo decisamente raro a questa altezza cronologica, la cui raffinatezza è sottolineata dalle tonalità dei colori usati.

L'analisi dettagliata che abbiamo affrontato è finalizzata all'inserimento delle pitture murali che sussistono nell'abbazia sul Canale di Leme in un più ampio contesto storico-artistico.

Si è visto come le scelte iconografiche sono dettate dal peculiare contesto benedettino (*San Benedetto* in posizione di rilievo nella zona mediana dell'arco trionfale) e si rivelano perfettamente compatibili con l'epoca preromanica (Storie di due diaconi, *San Lorenzo* e *Santo Stefano*). Si è sottolineata anche la ricchezza delle tipologie di cornici, che testimoniano di una bottega di frescanti ricca di esperienza, a giorno anche su tale aspetto non secondario (ma spesso sottovalutato, se non del tutto trascurato nella riflessione critica).

Sono pervenuti sino a noi, fortunatamente, documenti storici che ci indicano una data precisa: quella della consacrazione della chiesa avvenuta nel 1040, a pochi anni dalla sua fondazione. Che tale data debba coincidere anche con il termine dell'esecuzione della decorazione pittorica, penso sia possibile affermarlo con una certa tranquillità, in quanto compatibile con i caratteri stilistici esibiti e la tecnica pittorica. Anzi, se assumiamo tale data (pensando ad un cantiere attivo verso la fine del quarto decennio o poco oltre), questo potrà diventare un perno cronologico importante, utile per collocare attorno allo stesso periodo altre pitture a fresco (o per fissarne un prima e un dopo).



45. Pozzoveggiani, chiesa di San Michele Arcangelo. Decorazione pittorica absidale.

46. Motivo decorativo (Fiume / Rijeka, foto Archivio Soprintendenza).





47-48. Aquileia, basilica patriarcale.
Decorazione absidale e particolare.



Dobbiamo infatti sempre tenere ben presente l'elevata percentuale di perdite del patrimonio figurativo di un'epoca così alta in tutto l'ambito europeo, con una 'accidentalità' dei casi giunti sino a noi, che comportano grosse difficoltà nella lettura dei caratteri stilistici, per l'assenza spesso di linee comuni rintracciabili tra i pochi monumenti conservati.

Fatta questa doverosa premessa, sarà il caso di ragionare su quanto conosciamo: segnatamente su quanto pervenuto in un contesto geograficamente prossimo, vale a dire quello dell'altoadriatico, comprendente sia l'area lagunare veneziana che il territorio del patriarcato di Aquileia. Attorno a quelle date, ovviamente.

Trattando di pittura murale nel patriarcato aquileiese, certo l'opera di gran lunga più rilevante, che non si può passare sotto silenzio, è l'abside della basilica di Aquileia (figg. 47-48). Fu dipinta come noto tra il 1028 e il 1031 per volontà di Poppone, che vi inscenò una vera e propria 'pittura storica', inserendo accanto ai santi della chiesa locale i 'potenti della terra' (con la presenza dei regnanti: l'imperatore Corrado II il Salico, l'imperatrice Gisella, il figlioletto Enrico III, nonché il defunto imperatore Enrico II), in chiave evidentemente politica e autocelebrativa⁶³.

Lungi dall'entrare in dettaglio nelle questioni riguardanti un'opera così importante come l'abside popponiana, mi limito a sottolineare un aspetto rilevato con forza da Matthias Exner, vale a dire l'esclusione netta da parte dello studioso che i pittori incaricati da Poppone siano giunti dalla Baviera, e ancor meno dalla Reichenau, come all'unisono riportato dalla critica⁶⁴. In pagine magistrali, Exner scrive che "in sostanza ci si trova di fronte a un problema di metodo, in quanto non viene fatta la debita differenza tra i fenomeni generali dello stile di un'epoca e le caratteristiche stilistiche specifiche di una cifra prettamente regionale", giudizio che ovviamente va in tutto accolto e condiviso.



49. Torcello, cattedrale di Santa Maria Assunta.
Mosaico della volta dell'abside destra (part.).



50. Ravenna, San Vitale. Presbiterio,
Mosaico della volta.

Entrando comunque nello specifico, lo studioso si sofferma tra l'altro sulle fasce decorative indicando precise analogie tra Aquileia e San Vincenzo a Galliano (riflesso 'provinciale' della sede metropolitana di Milano), con motivi diventati patrimonio generale della pittura dell'Italia settentrionale dei primi anni dell'XI secolo ⁶⁵.

Ora, se proviamo a mettere a confronto Aquileia (figg. 47-48) con San Michele di Leme, che è più tardo di un decennio circa, si possono indicare alcuni elementi di carattere generale in comune quali: la suddivisione dello spazio di posa, con una sorta di ulteriore 'cesura' all'altezza di spalle e testa; le grandi aureole con filettino bianco in circonferenza; la linearizzazione delle forme nelle vesti; le gambe avvolte nella calzamaglia nella figura di Paolo/Saulo.

Inoltre, balza all'occhio la presenza di un dettaglio ancora in comune: i ciuffi di piantine con fiorellini bianchi tripetali, sul piano di posa. È ben vero che la vegetazione 'paradisiaca' fa normalmente parte del corredo decorativo nelle absidi mediobizantine, ben attestata anche nella tecnica musiva: ma qui si tratta di identità. Ancora a proposito di fasce decorative, è sorprendente l'affinità che intercorre tra il quarto tipo (con elementi vegetali) presente nella chiesa dell'abbazia istriana (figg. 32, 46) e le volute di acanto mosaiccate nell'abside destra della cattedrale di Torcello (fig. 49), dove troviamo nei festoni che quadripartiscono la crociera anche i fiorellini tripetali bianchi di cui si è appena detto. Come è noto, l'agnello mistico sorretto da quattro angeli biancovestiti nel diaconicon torcellano è una ripresa puntuale del mosaico della volta del presbiterio di San Vitale a Ravenna (VI secolo) (fig. 50): espressione dunque di un preciso *revival* paleocristiano-ravennate⁶⁶. Anche in questo modo possiamo spiegare il 'naturalismo' che vi abbiamo notato, in quanto bagaglio e voluta ripresa di una cultura figurativa antica.

Tornando all'abside di Aquileia, si potrà ancora notare nei *Santi Martiri* una perfetta alternanza negli schemi tipologici delle vesti, compresi i colori: insomma la ripetizione del medesimo modello (tanto da far pensare all'uso di cartoni). È la stessa alternanza e ripetizione che ritroveremo anche a Canfanaro.

Inoltre, come già ho avuto modo di far notare⁶⁷, strette affinità stilistiche con Aquileia presenta il frammento pittorico con tre figure acefale di *Vescovi*, con al di sotto finte *crustae* marmoree, che sussiste nella zona inferiore dell'abside centrale della cattedrale di Santa Maria Assunta di Torcello, rinvenuto al disotto della nota decorazione musiva. La datazione presumibile è stata posta tra primo e secondo decennio dell'XI secolo (con una committenza riferita al doge Pietro Orseolo II, in occasione della nomina a vescovo di Torcello del figlio Orso), anche se recentemente è stato proposto di farla slittare leggermente in avanti, in ogni caso prima della decorazione musiva di maturo XI secolo, solidale con le lastre di marmo nella zona basamentale che avrebbe coperto le pitture murali⁶⁸.

I confronti proposti attestano una comunanza di modi presenti nell'area altoadriatica che, scaglionabili nell'arco di appena due o tre decenni, fa pensare ad una continuità della tradizione artistica locale nel secondo quarto dell'XI secolo. Le tangenze non sono però affatto tali da far pensare a identità di mano. Intendo solo evidenziare l'esistenza di un sostrato comune di fondo, espresso da moduli figura-

tivi che presentano un analogo linearismo insistito e tagliente nella resa delle vesti. Dunque una maniera per certi versi comune, che apparenta in un ristretto giro di decenni opere presenti in edifici religiosi in quest'area, sulle sponde altoadriatiche. Echi e reminiscenze precise che, seppure a distanza di qualche decennio, si fanno sentire in maniera assai evidente da ciclo a ciclo e rimandano alla composizione delle maestranze, alla loro itineranza, insomma alla circolazione di persone e modelli.

In questi tre casi è forse improprio parlare di rapporto tra centro/i e periferia, rivestendo tutti un proprio ruolo identitario. Le affinità nei modi stilistici delle maestranze servono solo a far comprendere la complessità degli stimoli figurativi che si assommano nel linguaggio di artisti itineranti, quali erano i frescantì. Vanno inoltre tenuti nella massima considerazione i rapporti storicamente documentati intercorrenti tra l'Istria e Venezia tra X e XI secolo, in particolare dopo la 'pace di Rialto' del 933, considerata la "pietra angolare su cui Venezia innalzò più tardi l'edificio della sua dominazione nell'Istria". Politica portata avanti dai Candiani e continuata dagli Orseolo, tanto che sotto Pietro Orseolo II Venezia faceva la sua più solenne affermazione di dominio nell'Adriatico ⁶⁹. Si rammenti che Pietro Orseolo II è il doge che ha conosciuto Romualdo.

Due punti meritano di essere sviluppati, più di quanto faccia qui ora: quello sulla figura del pittore (unitamente all'importanza dei viaggi nel medioevo, sia da parte degli artisti che dei committenti) e quello sull' "arte benedettina" ⁷⁰, correttamente reimpostata a livello metodologico e decisamente da riproporre nel dibattito storico-artistico.

Per quanto attiene il pittore itinerante si dovrà riflettere, partendo dalle lucide indicazioni di Otto Demus⁷¹, nel capitolo in cui tratta della figura degli artisti e cita per esempio le testimonianze documentarie relative a due pittori lombardi, Johannes e Nivardus, emigrati in nord Europa nell'XI secolo: il primo per dipinti (perduti) nella cappella palatina di Aquisgrana commissionatigli da Ottone III; il secondo (con la qualifica di «pictorum peritissimus») chiamato a Saint-Benoît-sur-Loire da Gauzlin, abate del monastero floriacense dal 1004 al 1029, in contemporanea al pittore Odolricus, monaco a Tours. Mentre per converso Ugo di San Vittore deplora vivamente che i monaci pittori conducano una vita irregolare e migrino da un posto all'altro.

Non c'è dubbio che la pittura murale del secolo XI in Istria costituisca un capitolo molto rilevante in ambito europeo, anche se finora relativamente poco noto, che attende ulteriori approfondimenti e una decisa rivalutazione.

Per San Michele di Leme – nello specifico – è quanto mai auspicabile un urgente intervento di restauro (che permetta oltretutto di analizzare attentamente gli affreschi dalle impalcature), con una successiva fruizione dell'importante complesso monastico (oramai da vari anni impedita)⁷².

Note

¹ Nel circondario di Parenzo, il complesso monastico si trova poco più a sud di San Lorenzo del Pasenatico e a ovest di Canfanaro. Le tre località distano tra loro poche decine di chilometri.

² PETRI DAMIANI *Vita beati Romualdi*, a cura di G. TABACCO, Roma 1957 (rist. anast. 1982), dal quale d'ora in poi si citerà. La bibliografia romualdea/damianea è vastissima. Mi limito a ricordare ancora almeno: G. TABACCO, *san Romualdo*, s.v., in *Bibliotheca Sanctorum* (= *Enciclopedia dei Santi*), XI, Roma 1990, coll. 365-375; ID., *Romualdo di Ravenna e gli inizi dell'eremitismo camaldolese*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI- XII*, Atti della seconda Settimana internazionale di studio (Mendola, 30 ag.- 6 sett. 1962), Milano 1965, pp. 73-119 (discussione alle pp. 120-121); ID., *Romualdo, santo*, s.v., in "Dizionario degli Istituti di Perfezione", VII, Roma 1983, coll. 2017-2020. Si rimanda inoltre alle dense pagine di Giuseppe FORNASARI, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli 1996, segnatamente al capitolo «*Pater rationabilium eremitarum*»: tradizione agiografica e attualizzazione eremitica nella Vita beati Romualdi, pp. 203-266.

³ Cfr. TABACCO 1957, p. 29, nota 1. Su questa importante congiuntura, si veda il contributo di A. M. MUNDÓ, *Quelques maillons d'une chaîne reliant la Catalogne à l'Adriatique autour de l'An Mil*, in "Hortus Artium Medievalium", 3, 1998, pp. 31-34. Pietro Orseolo I, divenuto doge nel 976 in seguito alla morte violenta di Pietro Candiano, ricevette nel 978 la visita a Venezia dell'abate Garí di Cuxà, che lo convinse ad abbandonare il potere e a fuggire: cosa che avvenne via mare di notte, per proseguire poi a cavallo per Verona, la Lombardia, la Provenza fino a Narbonne e giungere infine a Cuxà. Del gruppetto facevano parte oltre a Garí e a Pietro Orseolo, tre suoi generi (Marino, Giovanni Gradenigo e Giovanni Morosini) e il nostro Romualdo. Si rammenti inoltre che Pietro Orseolo II fu doge di Venezia dal 991 al 1009.

⁴ E – forse – anche di quello di Santa Petronilla, nella vicina località di Duecastelli.

⁵ Per il culto di San Michele nell'altomedioevo europeo, l'intitolazione in ambito benedettino (ad es. Saint-Riquier/Centula o

San Gallo), la preferenza dei luoghi elevati (Mont-Saint-Michel in Normandia, o Sacra di San Michele in Val di Susa) e di cappelle ai piani superiori delle chiese, mi permetto di rimandare alla bibliografia che ho raccolto (note 19-21) analizzando un affresco raffigurante l'*Arcangelo Michele* databile alla seconda metà del XII secolo conservato nel salone sovrastante l'atrio, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. MENIS – E. COZZI, Pordenone 2000, pp. 14-18.

⁶ J. MITTARELLI – A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*, I, Venetiis 1755, pp. 255-256; *ivi*, p. 269: per l'incongruenza cronologica riguardante Engelmaro il quale «creatus fuit episcopus Parentinus circa annum 1028. Tantum et vivebat ad annum 1030»; II, p. 77: «Omnium autem celeberrimum erat camaldulensium monasterium S. Mariae et Michaelis de Leme, a. cr. 1003 ab ipso s. Romualdo, qui per tres annos Parentii commoratus est et, ut alii tradunt, tria ibi monasteria extruxit». Cfr. anche P. F. KEHR, *Italia Pontificia*, VII/2, Berlino 1925 (rist. 1961), pp. 230-231.

TABACCO 1957, pp. 66-67, nota 5, fa notare che la partenza di Romualdo per l'Istria «ut ibi gigneret novos filios» fu in relazione con l'abbandono del Pereò da parte di Bruno e di un altro eremita tedesco e avvenne intorno al tempo in cui Ottone III si avviò da Ravenna verso Roma, dunque nel dicembre 1001. Segnala inoltre (p. 67, nota 2) che il monastero di San Michele di Leme fu assegnato all'eremo di Camaldoli dal patriarca di Aquileia al principio del secolo XIII (E. WINKELMANN, *Acta imperii inedita*, I, Innsbruck 1880, p. 252).

⁷ C'è incertezza sull'ubicazione di tale cavità, poiché sulle due sponde del Canale di Leme esiste sia una "grotta di san Romualdo" che una caverna detta "Buso di san Romualdo". Si rinvia a B. BENUSSI, *Parenzo nell'alto medio e moderno*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", XXVI, 1910, pp. 160-161.

⁸ G. PENCO, *Storia del monachesimo in Italia. Dalle origini alla fine del medioevo*, I, Milano 1988², pp. 217-218; G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica*

dell'Istria durante il medio evo, Introduzione e dati bio-bibliografici di P. COLLIVA, Trieste 1974, pp. 37, 39-40. Un breve cenno in P. ZOVATTO, *Il monachesimo benedettino in Friuli*, Quarto d'Altino (Ve) 1977, p. 57.

⁹ P. KANDLER, *Codice Diplomatico Istriano*, I, Trieste 1846-55, an. 1040, 12 maj, n. 98, pp. 207-208; 207; n. 99, pp. 209-210. Nel 1040 pare che al monastero, a pochi anni dalla sua fondazione, sia stata donata una grande estensione di terreno da parte delle contesse Azzica e Walpurga, rispettivamente figlia e moglie di Vecellino, conte d'Istria.

¹⁰ F. M. POLESINI, *Abbazia di S. Michele di Lemo*, in "L'Istria", IV, 1849, n. 29, pp. 113-114.

¹¹ Ma andranno attentamente vagliate le operazioni di restauro intervenute (infatti il culmine della copertura e il tetto della chiesa maggiore sono stati rifatti, poiché erano collassati).

¹² A. MOHORVIČIĆ, *Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera*, in "Ljetosno-spis Jugoslavenske Akademije", 62 (1957), pp. 492, 503-505, 508, 513, figg. 9, 27-29, 34 (da segnalare la fig. 28, con riproduzione di un elemento scultoreo erratico, a caulicoli ed intreccio, tipicamente altomedievale); ID., *Sjeverozapadna granica teritorijalne rasprostranjenosti starohrvatske arhitekture*, in "Peristil", II, 1957, pp. 99-103, figg. 11-12, tav. XI (figg. 2-6).

¹³ A. DEANOVIĆ, *Ranoromaničke freske u opatiji svetog Mihovila nad Limskom Dragom*, in "Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti" (= Bull. JAZU), IV (1956), 9-10, pp. 12-20.

¹⁴ B. MARUŠIĆ, *Miscellanea archaeologica parentina mediae aetatis*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", XVI (1985-1986), pp. 71-93: 85-91. A p. 87, fig. 7, riporta una interessante pianta del complesso cenobiale (ricavata da A. Šonje), con le due chiese, il portico dell'abbazia (XIII secolo) addossato al fianco sud e l'ampia zona antistante denominata "Castello", che corrisponde alle diroccate strutture attuali (fig. 5).

¹⁵ Si vedano in particolare M. JURKOVIĆ – N. MARAKOVIĆ, *La nascita del primo romanico in*

Croazia nel contesto delle grandi riforme ecclesiastiche del secolo XI, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA, R. CAMPARI, M. MUSINI, Milano 2007, pp. 96-102; M. JURKOVIĆ, *Monasteri insulari dell'arcipelago del Quarnero dell'XI e del XII secolo*, in "Hortus Artium Medievalium", 19, 2013, pp. 205-217 (con ulteriore bibliografia).

A margine, vorrei richiamare l'attenzione su due elementi, giustamente evidenziati dal collega Jurković dell'Università di Zagabria. Il primo riguarda i fregi del portale della chiesa di San Pietro a Ossero (eretta in quella località dal vescovo e primo abate del monastero Gaudenzio, seguace di Romualdo), che presentano strette analogie con quelli della facciata dell'abbazia di Pomposa, dove per un certo periodo visse Romualdo. La seconda è una segnalazione (orale) del soprintendente Ivan Matejčić, il quale ha notato che alcuni frammenti scultorei inseriti nel muro meridionale della chiesa di San Martino a San Lorenzo del Pasenatico, provengono da San Michele di Leme.

¹⁶ Cfr. nota 23.

¹⁷ Antonio Alisi, nel manoscritto sull'*Histria minor* la cui stesura definitiva data al 1937, pur non menzionando gli affreschi, raccoglie una serie importante di notizie storiche su San Michele di Leme, a partire dalla venuta di san Romualdo e dalla fondazione del monastero nel 1002, lungo i secoli successivi. Cfr. A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, pp. 105-106, figg. 105-109. Richiamo i dati più significativi, tra basso medioevo ed età moderna: "1305 – Il monastero di S. Michele di Leme, abbandonato dai monaci, è dato dal vescovo di Parenzo ai Templari; ma disciolto quest'ordine nel 1312, esso ritorna al vescovo di Parenzo assieme a Sanvincen- ti, prima abbazia dei Benedettini; 1528 - S. Michele di Leme è restituito all'Ordine benedettino ed unito a S. Michele di Murano. I Benedettini lo conservarono dal 1652 fino alla fine del Settecento; 1775 – I nuovi feudatari, conti Coletti, di S. Michele di Leme entrano in lite col Monastero di S. Mattia di Murano (le allegazioni a stampa per il pro-

cesso sono una preziosa fonte per la storia del nostro monastero dalle origini fino all'anno 1772)".

Qui soggiornò Fra Mauro, camaldolese, illustre cartografo, che nel 1446 disegnò la carta topografica dell'agro di S. Michele di Leme e delle adiacenze (cfr. P. KANDLER, *Indicazioni per riconoscere le cose storiche del Litorale*, Trieste 1855, p. 50). Al centro del cortile si conserva una vera da pozzo con il simbolo dell'Ordine Camaldolese (due colombe che si abbeverano ad un calice).

Cfr. anche D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, pp. 1361-1367. I conti Coletti di Treviso, residenti a Parenzo, furono aggregati al Consiglio di quella città nel 1801 e "per mancanza di eredi maschili, fra il 1848 e il 1869, il feudo di Leme e Fratta fu devoluto allo stato austriaco" il cui demanio "trasformò il convento in caserma per le guardie forestali che ebbero in cura i boschi circostanti arricchendoli di pini, cedri ed altre essenze" (p. 1365).

Anche da questo breve *excursus* si evince una parabola discendente del monastero benedettino istriano. Vicende analoghe, dunque, a quelle note occorse ai grandi complessi religiosi anche tra Veneto e Friuli, nei secoli a noi più vicini.

¹⁸ Per la *Maestas Virginis*, mi limito a ricordare l'abside popponiana di Aquileia, del 1028-1031.

Per la presenza dei due *Arcangeli Michele e Gabriele*, ricordo l'esempio eloquente nella chiesa di San Michele Arcangelo a Pozzoveggiani (inizi del XII secolo).

Ma si vedrà che qui in Istria ci sono testimonianze significative di tale tipo iconografico nell'XI secolo (Canfanaro e San Lorenzo del Pasenatico).

¹⁹ Dal punto di vista della 'topografia', l'ubicazione di tale tema iconografico sui due pennacchi dell'arco trionfale, molto diffuso nell'intero ambito figurativo romanico europeo, sarebbe stata del tutto plausibile (da completare ovviamente con la presenza sul pennacchio opposto del Sacrificio di Abele). Si vedano ad esempio gli affreschi appartenenti alla fase romanica di Müstair (scheda 85r, in GOLL-EXNER-HIRSCH 2007, pp. 228-229), o quelli atesini in San Nicola di

Burgusio (primo decennio del XIII secolo) e di San Giacomo a Grissiano (ca. 1210), cfr. STAMPFER – STEPPAN 2008, pp. 198-199, 217-218 e tavv. 25, 74. Per citare un caso a noi più vicino, si corra con la mente ad esempio all'absidiola laterale destra di Santa Maria di Castello a Udine (primi decenni del XIII secolo).

²⁰ Finora letta genericamente come "Santo Vescovo".

²¹ FUČIĆ 1963: "Sveti redovnik", cfr. nota 26.

²² M. TAMARO, *Le città e le castella dell'Istria*, II, Parenzo 1893, pp. 410-417, 480-481.

²³ M. MIRABELLA ROBERTI, *La chiesa e le mura di San Lorenzo del Pasenatico*, in *Arte del primo Millennio*, "Atti del II convegno per lo studio dell'arte dell'Altomedioevo" (Pavia, 13-18 settembre 1950), a cura di E. ARSLAN, Torino 1950, pp. 91-110: p. 108, nota 56.

²⁴ DEANOVIĆ 1956, in particolare pp. 14-18.

²⁵ *Zidno slikarstvo Istre*, Zagreb 1963, testo e catalogo di I. PERČIĆ, scheda 2, s.n.p.

²⁶ B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, pp. 13, 15, 34; catalogo n. 1, p. 3 (con pianta e schema grafico dell'ubicazione degli affreschi), tavv. 1-2.

²⁷ FUČIĆ 1963, p. 15: nella descrizione fa notare che l'espressione tipica delle figure culmina nel gruppo di carnefici che torturano santo Stefano, mentre sopra il protomartire sulle ali rosse degli angeli appare l'intervento dai cieli; sulla verticale del Santo con abiti vescovili si sovrappongono grandi pieghe a forma di raggi come nelle miniature ottoniane.

²⁸ S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento (II parte)*, dispense delle lezioni, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1964-1965.

²⁹ BETTINI 1964-1965, pp. 64-75.

³⁰ Il professore (e mio Maestro) in aula leggeva e ora le sue dispense sono delle 'reliquie' alquanto rare. Proprio alle sue dispense degli a.a. 1963-64 e 1964-65 ho dedicato il mio intervento in suo ricordo: E. COZZI, *Bettini e la pittura murale romanica delle Venezie*, in «Tempus per se non est». *Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, 12 dicembre 1996, a cura di F. BERNABEI e G. LORENZONI, Padova 1999, pp. 81-112.

³¹ Il riferimento (nota 5, p. 75) è a F. STELÈ, *Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, in “Atti dello VIII Congresso internazionale di Studi Bizantini” (Palermo, 3-10 aprile 1951), vol. II, Roma 1953, pp. 253-259: 257 ss. In realtà Stelè non fa cenno degli affreschi di San Michele di Leme (ricorda solo assai brevemente Hum, Kanfanar, Sv. Vinčenat, Sv. Lovreč). Fatta la tara alla datazione (“les monuments conservés datent de l’époque entre le XII^e et le début du XIV^e siècle”) l’assunto generale, esplicitato in brevi passaggi (p. 259: “Depuis 1070, Aquilée domine l’Istrie. A partir du XII^e siècle, l’influence de Venise se joint à celle d’Aquilée”; e ancora: “Le second groupe [du byzantinisme dans la peinture murale yougoslave du moyen âge], celui d’Istrie, peut être expliqué comme une conséquence des relations culturelles et politiques de cette région avec l’Italie voisine et surtout avec Aquilée et Venise”), rimane comunque valido, anche se insufficiente per un fine bizantinista quale Bettini. Cfr. anche F. STELÈ, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960.

³² BETTINI, 1964-1965, pp. 66-67.

³³ BETTINI, 1964-1965, p. 67, datando gli affreschi di Canfanaro alla fine dell’XI secolo.

³⁴ BETTINI, 1964-1965, p. 67.

³⁵ G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, pp. 40-42, fig. 5. Sergio Bettini, nella magistrale presentazione, non lesinò parole di elogio per il suo allievo, non mancando di far notare – tra l’altro – che “si cercherebbe invano sia pure un accenno ad un solo dei cicli pittorici istriani nel pur importante e ricco libro del mio amico viennese Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, Hirmer Verlag, München 1968”. Chiosando l’annotazione di Bettini, risulta davvero sorprendente che Demus (ovvero la massima ‘autorità’ sulla pittura murale in Europa, nonché uno dei più importanti studiosi dei rapporti tra cultura figurativa orientale ed occidentale nel medioevo europeo, con particolare attenzione a Venezia) non abbia preso in considerazione l’Istria.

Nella ‘distribuzione delle pitture superstiti’ (nota 8 a p. 41), Ghirardi tra l’altro indica dubitativamente sull’arco trionfale il “sacrificio di Caino e Abele?” e ai lati del registro medio absidale una “immagine di Santo (a

sinistra)”, oggi non più visibile. Parla inoltre di “recenti restauri”.

³⁶ I. FISKOVIĆ, *Romaničko Slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1987, pp. 17-18. Nel libro si analizzano non solo gli affreschi, ma anche tempere su tavola, miniature e sculture (dall’Istria all’intera costa della Dalmazia).

³⁷ S. TAVANO, *Dall’epoca romana al Duecento*, in G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell’arte in Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Ud) 1984, p. 189: “si fanno ugualmente risalire alla seconda metà del secolo XI (tra l’altro, ritorna in tutti il motivo del meandro in prospettiva, come ad Aquileia) [il riferimento è agli affreschi popponiani dell’abside centrale e a quelli dell’abside laterale nord, tenuti cronologicamente dall’A., questi ultimi, entro la fine dell’XI secolo], altri affreschi istriani [oltre a quelli di Canfanaro e di San Lorenzo del Pasenatico] del convento di S. Michele di Leme, antichissimi secondo formule piuttosto nord-italiche o anche veronesi”; ID., *Presenze bizantine nella prima pittura romanica del territorio di Aquileia*, in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, Atti del Convegno internazionale di studi (Udine, 4-8 dicembre 1983), a cura di G. FORNASIR, Udine 1984, pp. 425-455: 438 (“formule paleocristianeggianti, che paiono richiamare talune formule del S. Clemente di Roma e poi di S. Vincenzo a Galliano”); F. SFORZA VATTOVANI, *Apporti nordoccidentali nella pittura romanica dell’Altoadriatico*, in “Antichità Altoadriatiche”, XIX (1981), pp. 386-387, fig. 5 (la *Lapidazione di santo Stefano* “rientra nella tradizione post-ottoniana un tantino rustica”, avvicinata anche agli affreschi della chiesa dei Santi Pietro e Orso di Aosta).

³⁸ Cfr. G. KAFTAL – F. BISOGNI, *St. Stephen*, s.v., in *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, coll. 945-953 (ivi le fonti letterarie e agiografiche), dove vengono ricordati solo gli affreschi di Muggia, di San Niccolò a Martignacco (XIV secolo) e un ciclo dovuto a pittore italo-tedesco del XV secolo a Morter (qui anche due scene relative alla sepoltura).

³⁹ Ne ho parlato brevemente in *Un affresco romanico inedito a Cintello: aspetti iconografici e stilistici*, in “Hortus Artium Medievalium”, 4 (1998), pp. 111-126: 122-123, figg. 30, 32.

⁴⁰ Sul ms. Chigi A IV 74 della Vaticana, si veda in particolare L. ELEN, *Acts illustrations*

in Italy and Byzantium, in “Dumbarton Oaks Papers”, 31 (1977), pp. 255-278; EAD., *A thirteenth-century workshop of miniature painters in the Veneto*, in “Arte Veneta”, XXXIX (1985), pp. 9-21; EAD., *New Testament manuscripts and their lay owners in Verona in the thirteenth-century*, in “Scriptorium”, XLI (1987), 2, pp. 221-236.

⁴¹ Cfr. G. CUSCITO, *Le Chiese di Trieste. Dalle origini alla prima guerra mondiale. Storia Arte Cultura*, Trieste 1992, pp. 46-47; G. LUCA, *Aspetti storico-artistici di S. Maria Assunta a Muggia Vecchia*, Prefazione di P. ZOVATTO, Trieste 2003, p. 77, tav. VII.

⁴² *Atti*, 7, 55-60: “Ma Stefano, pieno di Spirito Santo, fissando gli occhi al cielo, vide la gloria di Dio e Gesù che stava alla sua destra e disse: ‘Ecco, io contemplo i cieli aperti e il Figlio dell’uomo in piedi alla sua destra’. Ma quelli mandando alte grida, si turarono le orecchie, e tutti insieme si precipitarono contro di lui, lo trascinarono fuori della città e lo lapidarono. E i testimoni deposero il loro mantello ai piedi di un giovane, chiamato Saulo. E così lapidarono Stefano mentre pregava e diceva: ‘Signore Gesù, ricevi il mio spirito’. Poi, piegate le ginocchia, gridò ad alta voce: ‘Signore, non imputare loro questo peccato’. Detto questo, morì. Saulo era tra coloro che approvavano la sua uccisione”.

⁴³ Si rimanda senz’altro all’ottima monografia, con splendido apparato di immagini, di J. GOLL – M. EXNER – S. HIRSCH, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell’abbazia. Patrimonio mondiale dell’UNESCO*, a cura degli Amici dell’abbazia San Giovanni di Müstair (traduz. it. di Müstair. *Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche. UNESCO-Welterbe*, Zürich 2007), segnalando in particolare il magistrale capitolo di MATTHIAS EXNER su *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico. Gli affreschi carolingi della chiesa abbaziale. Il ciclo romanico della parete est e delle absidi*, pp. 83-113. Si veda inoltre l’ottima scheda di T. STEPPAN (pp. 199-205, con tavv. 28-35) nell’importante volume di H. STAMPFER – T. STEPPAN, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milano 2008.

I monaci se ne andarono verso la fine dell’XI o all’inizio del XII secolo; ad essi subentrò una comunità femminile verso la metà del XII secolo. Il cambio della committenza,

unitamente alla volontà di creare immagini più moderne, determinò l'esecuzione degli affreschi romanici (si tenga conto comunque che parti delle immagini di epoca carolingia furono utilizzate come sinopie).

⁴⁴ Si tratta rispettivamente di quattro episodi, e cioè: *Consacrazione di Stefano* (?), *Banchetto liturgico del neo-consacrato*, *Figura in piedi* (missione di Stefano ?), *Scena di saluto*, per la fase più antica (cfr. GOLL-EXNER-HIRSCH 2007, catalogo 114k – 115k – 116k – 117k, pp. 208-211) e di sei per quella più recente (catalogo 116r – 117r – 118r – 119r – 120r – 121r, pp. 254-259), illustranti i seguenti episodi: *Consacrazione di Stefano*, *Partenza di Stefano*, *Stefano davanti al sinedrio e l'arresto*, *Lapidazione di Stefano*, *Stefano è condotto al sepolcro*, *Benedizione della tomba di Stefano*.

Va inoltre ricordato (per l'alta cronologia) un affresco con la *Lapidazione di Stefano* nella cripta dell'abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno, dell'830 circa. Cfr. J. MITCHELL, *The crypt reappraised*, in *San Vincenzo al Volturno 1: The 1980-86 Excavations Part I*, London 1993, pp. 75-114.

⁴⁵ Cfr. G. KAFTAL – F. BISOGNI, *St. Lawrence*, s.v., in *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, coll. 588-597 (ivi le fonti letterarie e agiografiche), dove vengono ricordati i cicli di Borgo Valsugana (pittore locale influenzato dalla scuola bolognese, tardo XIV secolo) e gli affreschi in San Lorenzo a Vittorio Veneto (attribuiti anche a Jacobello del Fiore).

Va segnalata una certa confusione nella tradizione agiografica e nei leggendari, per cui spesso compare il nome dell'imperatore Decio. Si rimanda al capitolo CXIII – *De sancto Laurentio martyre*, in IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, Testo critico riveduto e commento di G. P. MAGGIONI, Traduzione italiana coordinata da F. STELLA, Firenze – Milano 2007, I, pp. 840-859 e II, pp. 1615-1617.

⁴⁶ Non sarà superfluo ricordare, ai fini del nostro discorso, che alla intercessione di san Lorenzo fu attribuita la vittoria di Ottone I contro gli Ungari sulla Lech nel 955. Cfr. IACOPO DA VARAZZE 2007, p. 1616.

⁴⁷ Si veda M. D'ONOFRI, *Benedetto da Norcia, santo*, s.v., in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1992 (Treccani, on line), con

ampio repertorio di opere e ricca bibliografia. Solo in epoca tardoromanica e gotica viene raffigurato come un uomo dall'aspetto maturo con fluente barba brizzolata, vestito della cocolla scura con largo cappuccio scendente fino alle spalle.

⁴⁸ Escluderei comunque si possa identificare con san Romualdo, come a volte si legge (seppure in modo dubitativo), sia perché all'epoca non era stato ancora canonizzato (lo sarà solo molto tardi, nel 1595), sia perché la sua immagine presenta altre connotazioni iconografiche. Cfr. G. KAFTAL – F. BISOGNI, *St. Romuald*, s.v., in *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, coll. 903-904. Mi piace ricordare almeno due opere di Tommaso da Modena che raffigurano il santo: un affresco su un pilastro in San Niccolò a Treviso e l'altare portatile in forma di trittichetto ora a Modena, dove è raffigurato in abito bianco mentre regge in mano il modellino di un monastero.

⁴⁹ Einsiedeln, Stiftsbibliothek, cod. 112, f. 3. Cfr. R. W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995, cat. 5, pp. 118-122. Vi compaiono anche motivi floreali, una *Maiestas Domini*, un *Arcangelo*, un busto di *San Giovanni Battista* e l'iniziale *E*, oltre alla greca prospettica, di cui si dirà. Per abiti liturgici affini si veda anche la fig. 31 ("Eberahard drawing", salisburghese).

⁵⁰ L'abbigliamento liturgico, inoltre, mostra strette affinità con quello dell'affresco istriano.

⁵¹ O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969 (traduz. it. di *Romanische Wandmalerei*, München 1968), pp. 90, 177-178, tav. LXXXI.

⁵² Si vedano in particolare D. JAKOBS, *Die Wandmalereien von St. Georg in Reichenau-Oberzell. Untersuchung – Dokumentation – Kontroversen*, München 1998 e H. F. REICHWALD, *Die Sylvesterkapelle in Goldbach am Bodensee. Bestand – Restaurierungsgeschichte – Maßnahmen – Technologie*, München 1998 (M. EXNER Hrsg, *Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung*).

Un inciso va fatto anche riguardo alla tecnica pittorica, per il deperimento delle applicazioni a secco. Nella figura di *San Benedetto* sul

canale di Leme abbiamo infatti notato che sia del baculo che del libro è rimasta solo la traccia bianca, in quanto la stesura soprammessa – evidentemente a secco – è caduta. Non è secondario rilevare che anche ad Oberzell le relazioni di restauro hanno documentato applicazioni di vetro e metallo, poi cadute.

⁵³ Ricordo alcuni casi significativi, a partire da San Silvestro di Golbach (vicino alla Reichenau, fine X – inizi XI secolo, in uno stato di conservazione decisamente migliore rispetto a San Giorgio di Oberzell, pesantemente restaurata a fine Ottocento)(fig. 40); e ancora, al di là e al di qua delle Alpi, a San Lorenzo di Lugano, San Carlo di Negrentino, Santa Maria Assunta di Sorengo, San Martino di Aurogo in Valchiavenna, Nonantola, ma anche altrove (cfr. DEMUS 1969, *passim*, da Aosta fino alla Catalogna).

Analizzando tale motivo ornamentale, segnatamente nella variante della greca 'abitata' (ossia con tabelle figurate) presente a Nonantola, Costanza Segre Montel ha diligentemente raccolto una campionatura di oltre ottanta casi dipinti tra IX e XIII secolo, con una concentrazione significativa tra Grigioni e Lombardia (C. SEGRE MONTEL, *Il refettorio di Nonantola e la sua decorazione*, in C. SEGRE MONTEL – F. ZULIANI, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Nonantola 1991, pp. 67-74 e *passim*; capitolo ripreso da *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 669-671). Curiosamente, si omette di citare Münstair, Golbach e più vicino a noi Pozzo-veggiani (fig. 41), oltre ai casi istriani di Canfanaro e Leme.

Per una panoramica generale a livello europeo, sia in pittura che in miniatura, si veda anche C. R. DODWELL, *The pictorial Arts of the West 800-1200*, New Haven and London 1993, in particolare cap. 7 (*Painting in Germany and Austria: 900-1100*): ad esempio, dai Vangeli carolingi di Lorsch (inizio IX secolo) al codice di Gerone (950-970), figg. 118-119, 122.

Oleg Zastrow (O. ZASTROW – S. DE MEIS, *La chiesa di San Martino ad Aurogo in Valchiavenna. I suoi affreschi nella tradizione lombarda protoromanica*, Chiavenna 1974, pp. 102-103, 186-187) ha elaborato una ricostruzione schematica esemplificativa di ben 11 fre-

gi nastriformi prospettici, quali varianti del nitido rilievo geometrico-chiaroscurale derivante da Reichenau.

⁵⁴ Per Galliano (e non solo) si veda l'ottimo saggio di S. LOMARTIRE, *La pittura medievale in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, in particolare pp. 59-62. Cfr. inoltre F. ZULIANI, *I frescanti di Santa Maria in Stelle*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di F. BRUGNOLI, Verona 1974, pp. 1-7 e da ultimo S. LUSUARDI SIENA, *Santa Maria in Stelle*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 212-220 (con bibliografia *ad annum*); e inoltre F. PIETROPOLI, *Verona (VIII-XII secolo)*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 175-176, figg. 183, 185, per lo strato più recente (fine XII secolo) nel sacello dei Santi Nazaro e Celso.

⁵⁵ Una sintetica storia del motivo della doppia pelta, che ricorre nei mosaici delle province mediterranee e occidentali dell'impero romano a partire dal I secolo, per passare più tardi nelle basiliche paleocristiane e avere poi una grande fortuna nella miniatura carolingia (codici del gruppo di Ada) e ottoniana (scuola di Reichenau), viene tracciata da R. O'CONNOR, *The medieval history of the double-arc motif*, in "American Journal of Archaeology", XXIV (1920), pp. 151-172; mentre P. DESCHAPS, *Un motif de décoration carolingienne et ses transformations à l'époque romane*, in "Bulletin Monumental", 80 (1921), pp. 254-266, aggiunge importanti annotazioni sulla tipologia e la diffusione della doppia pelta nelle cornici dipinte in affreschi francesi tra XI e XII secolo, con sconfinamenti in Spagna e Italia.

Per quanto riguarda i mosaici pavimentali, vorrei richiamare alla mente due importanti casi di epoca altomedievale giunti sino a noi nell'area italiana nordorientale, nei quali le pelte sovrapposte formano il motivo dell'ondata marina: quello dell'abbazia benedettina di Gazzo Veronese (che ebbe importanti privilegi a partire dal longobardo re Liutprando, ragion per cui viene accreditata una datazione ai secoli VIII-IX) e quello nella chiesa di San Zaccaria a Venezia (che vide un rifacimento operato dai dogi Partecipazio, con una datazione oscillante negli studi tra IX e inizio XI secolo). Si vedano almeno: P. L. ZOVATTO,

Decorazioni musive pavimentali del secolo IX, in *Monachesimo dell'alto medioevo e la formazione della civiltà occidentale*, Spoleto 1957, p. 421; X. BARRAL I ALTET, *Il mosaico pavimentale*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, p. 492. Come è noto, quella del mosaico pavimentale è la tecnica che non subì interruzioni tra antichità e medioevo: e dunque assume un ruolo decisivo nella trasmissione dei modelli.

⁵⁶ Cfr. C. SEGRE MONTEL, *La pittura medievale in Piemonte e Valle d'Aosta*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, p. 35, fig. 44.

⁵⁷ Si rimanda senz'altro all'ottima scheda di E. PAGELLA, *Aspetti del repertorio formale. Sc. 34 - Il motivo della doppia pelta*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 498-499 (con bibliografia ivi citata), figg. 723-730, introdotta da E. CASTELNUOVO, *Flores cum beluis comixtos: i portali della cattedrale di Modena*, *ibidem*, pp. 452-459: 456.

⁵⁸ GOLL - EXNER - HIRSCH 2007, *passim*.

⁵⁹ Cfr. nota 49.

⁶⁰ Mi permetto di inviare al mio contributo su *Pozzoveggiani*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 80-85. Qui si conservano due cicli di affreschi, stilisticamente alquanto diversi: l'uno nella zona occidentale (*Apostoli*, *Seno di Abramo*) databili all'ultimo quarto dell'XI secolo; l'altro si dispiega nell'abside centrale (*Cristo Pantocratore* tra i due *Arcangeli*, teoria di *Apostoli* e un vivacissimo velario nello zoccolo): cronologicamente riferibile ai decenni a cavallo tra primo e secondo quarto del XII secolo, esibisce un linguaggio che denota appieno la componente più occidentale della pittura murale romanica e trova significativi paralleli con cicli come quello di Santa Fosca di Peroi.

⁶¹ Si vedano i capitoli successi su Canfanaro, Draguccio e Ballarini.

⁶² Per Canfanaro, si veda il capitolo successivo in questo volume, anche per le immagini. Su Villuzza rimando al mio contributo *Attorno all'anno Mille: le pitture murali di Villuzza*, in "Afaf", 34 (2015), pp. 19-32.

⁶³ Sull'argomento si vedano in particolare la monografia di E. SOBIECZKY, *Die Apsismalereien in der Kathedrale von Aquileia. Eine Stiftung Patriarch Poppo aus frühbasilischer*

Zeit, Weimar 2004; *La Basilica di Aquileia. Gli affreschi dell'abside maggiore*, a cura di S. TAVANO, Udine 2008; e l'ottimo contributo di M. EXNER, *La basilica di Aquileia: l'affresco absidale rivisitato*, in *La basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte / Der Dom von Aquileia. Geschichte, Archäologie und Kunst*, a cura di G. CUSCITO e T. LEHMANN, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (7-9 maggio 2009), "Antichità Altoadriatiche", LXIX/II (2010), pp. 463-488.

⁶⁴ EXNER 2010, p. 478: "analogie non si riscontrano né nella pittura ottoniana di Reichenau, né nelle regioni artistiche bavaresi agli inizi dell'XI secolo". Il massimo specialista di pittura murale tra altomedioevo e primo romanico in area basso tedesca, giudica tra l'altro "improbabili i confronti" e "ingiustificate le riflessioni" di G. Valenzano, con errori di fatto (Enrico II padre di Corrado II) [*sic*] (pp. 472, nota 16; 478, nota 36), così come avevo avuto modo di rilevare, E. COZZI, *Tra sacro e profano. Iconografia e committenza in cicli pittorici di epoca romanica e gotica nell'Italia nord-orientale*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, "Atti del Convegno internazionale di studi" (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 491-503: 491-492.

⁶⁵ EXNER 2010, pp. 478-481: indica il fregio antichizzante dalle volute abitate da uccelli, "senza dubbio più vicino ai diretti precedenti dei corrispondenti motivi ad Aquileia di tutto quanto è uscito dalla scuola della Reichenau".

⁶⁶ Su Torcello torneremo diffusamente nel capitolo su San Lorenzo del Pasenatico.

⁶⁷ COZZI 2007, pp. 491-503: 491, fig. 5 a p. 493.

⁶⁸ Per l'affresco absidale di Torcello si veda il capitolo su San Lorenzo del Pasenatico, fig. 38 e nota 50.

⁶⁹ DE VERGOTTINI 1974, cap. VII ("Le città e l'influenza veneziana"), pp. 47-51.

Nella pace di Rialto l'intervento degli Istriani è decisivo, tra l'altro con la promessa di lasciare in libero godimento al Dogado e alle chiese di Venezia i loro possedimenti, senza offendere le navi veneziane. Ancora: "Il giorno dell'Ascensione dell'anno 1000, Pietro Orseolo II, contro le rinnovate piraterie dei Narentani, salpava per la spedizione che doveva gettare le prime basi del dominio veneziano

sulle isole del Quarnaro e nelle città della costa dalmata: le prime tappe dopo Iesolo e Grado furono Parenzo e Pola, e in ambedue le città le accoglienze furono trionfali” (p. 50). Per la storia dell'Istria dall'età bizantina al principio del Duecento si veda anche B. BENNUSSI, *Nel Medioevo. Pagine di storia istriana*, Prefazione di E. IVETIC e G. RADOSSI, I-II, Rovigno – Trieste 2004 (“Collana degli Atti del Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”, n. 23).

⁷⁰ La *vexata quaestio* dell'arte benedettina ha una travagliata tradizione storiografica, a partire dalla metà dell'Ottocento (L. Montalembert, 1847) e passando nel secolo scorso alle diverse posizioni di E. Bertaux (1903), L. Coletti (1949), F. W. Antony (1951), G. de Francovich (1955), A. M. Romanini (1987), per non citare che alcuni nomi. Se ne veda una efficace sintesi alla voce *Benedettini. Pittura, miniatura e arti suntuarie* di G. OROFINO, in “Enciclopedia dell'Arte Medievale”, III, Roma 1992, pp. 346-355. Classico, a distanza di tempo, rimane l'intervento di JEAN LECLERCQ, *Y a-t-il une culture monastique?*, in *Il monachesimo nell'Alto Medioevo e la formazione della civiltà occidentale*, “Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo” (8-14 aprile 1956), 4, Spoleto 1957, pp. 339-356; con discussione alle pp. 510-521. Importante anche il volume collettaneo *Dall'eremo al cenobio*, Milano 1987.

⁷¹ DEMUS 1969, pp. 37, 103.

⁷² Rivolgo il mio grazie più sincero a Ivan Matejčić che ha cortesemente facilitato nell'autunno dello scorso anno la mia visita in loco, assieme al fotografo che ha eseguito la campagna fotografica (con il permesso del Comune di Orsera, nuovo proprietario del complesso monumentale). Al suo pronto aiuto questo capitolo deve molto. L'ultimo sopralluogo e le foto dettagliate (con molti particolari) mi hanno infatti permesso di analizzare le parti alte in modo più agevole, consentendomi di rettificare la lettura ipotizzata (sulla scorta di altri studiosi) dell'Offerta di Caino sull'arco trionfale.

Il capitolo riprende in sostanza il mio articolo (E. Cozzi, *Le pitture murali dell'XI secolo nell'abbazia di San Michele di Leme*, in AFAT, “Arte in Friuli Arte a Trieste”, 33, 2014, pp. 219-251), che ho ampliato e sviluppato, proponendo nuovi confronti.



Canfanaro. Chiesa di Sant'Agata

Sul sito di un castelliere preistorico, due chilometri a nord dal centro di Canfanaro (Kanfanar) in direzione di Vidulini¹, su uno spiazzo boschivo di querce dell'altipiano che più avanti termina con le scoscese pendici del Vallone (proseguimento in terraferma del Canale di Leme), si incontra la chiesa di Sant'Agata. Il piccolo edificio religioso presenta una struttura molto semplice (fig. 2), con pianta a navata unica (m. 12 di lunghezza e m. 6.30 di larghezza), chiusa a est da un'abside semicircolare all'interno e poligonale all'esterno, con tetto a spioventi coperto da lastre di pietra (fig. 3). Il paramento murario è dato da grossi blocchi di pietra squadrati, di dimensioni diverse, disposti su filari regolari a formare un'apparecchiatura nel complesso omogenea, che è movimentata nel colmo dell'abside da un motivo in laterizio a cellette e spina-pesce, nella fascia immediatamente sottostante il tetto (figg. 4-5). Grosse lesene angolari chiudono agli angoli le pareti laterali, sulle quali si aprono due coppie di monofore con arco a tutto sesto contornato da conci, che segnano anche in facciata un archivolt a lunetta sopra la porta di ingresso².

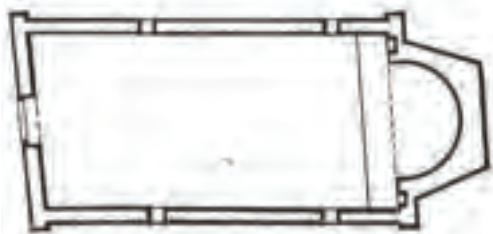
La tipologia architettonica – se assunta in termini assoluti – può condurre ad una fase di preromanico, con una datazione tra fine X e XI secolo. Dato però il pronunciato tradizionalismo che caratterizza la penisola istriana dove, una volta assunti determinati moduli architettonici, si assiste alla reiterazione degli stessi sui lunghi periodi (soprattutto nel caso di chiese di piccole dimensioni, uninavate, con abside inscritta o non)³, la valutazione cronologica dovrà tenere nel debito conto anche l'apparato scultoreo 'architettonico' (qualora esistente) o la decorazione pittorica. Nel caso di Canfanaro, la datazione di quest'ultima penso potrà valere anche per l'erezione dell'edificio, poiché è lecito pensare ad un'unica fase di lavori.

L'edificio è stato rimaneggiato a più riprese⁴. Gli affreschi vennero scoperti nel dicembre del 1949 da Branko Fučić, in seguito ai lavori di restauro del 1948 (figg. 6-9)⁵. Un altro intervento risale al 1988, mentre il ciclo di affreschi ha visto un ultimo, ulteriore restauro nel 2004⁶.

La decorazione pittorica è conservata nell'abside e nell'arco trionfale (figg. 10-11). Probabilmente si svolgeva anche sulle pareti laterali (tracce quasi illeggibili sono superstiti nella parete settentrionale, vicino alla zona orientale). Va notato subito che lo stato di conservazione è decisamente deteriorato nel comparto di sinistra, evidentemente per condizioni di maggiore umidità dovuta all'esposizione a nord, come del resto normalmente accade.

Nella pagina accanto:

1. Abside, semicilindro. Apostoli (part.).



2. Pianta (da Fučić 1963).

3. Esterno. Veduta della facciata e del fianco sud.



4-5. Esterno. Veduta dell'abside, fianco nord e sud.

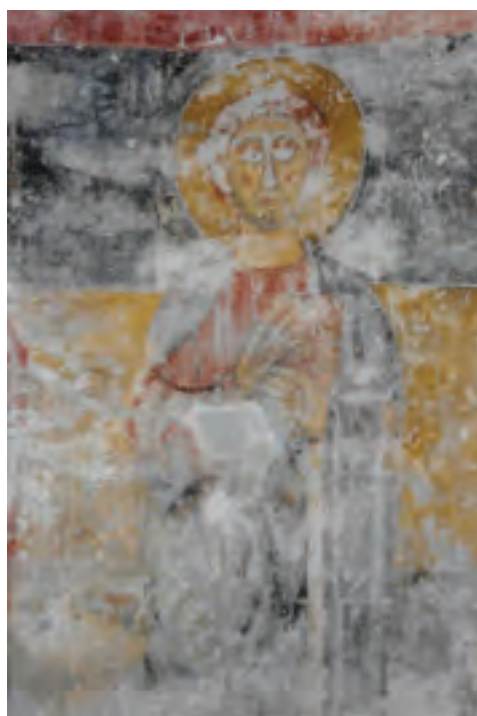




Nel catino absidale trova posto al centro la *Maiestas Domini*, affiancata ai lati dalle *Sante Agata e Lucia*, nonché da due *Arcangeli* (fig. 12). Nel semicilindro absidale compare la serie degli *Apostoli* stanti con al centro la figura di *Maria*. Nell'arco trionfale, il pennacchio sinistro ospita *L'offerta di Melchisedec*, mentre a destra doveva fargli da *pendant* un analogo personaggio dell'Antico Testamento, oggi illeggibile; al di sotto, nella parte mediana, troviamo due figure di *Oranti*. Fasce decorative di vario tipo geometrico inquadrano l'intera composizione pittorica, che si conclude nello zoccolo con un motivo a finto bugnato.

6-7. Apostoli e Arcangelo
(Rijeka / Fiume, Soprintendenza,
Archivio fotografico).

La superficie della conca absidale – dall'ampio respiro – è nettamente suddivisa in tre larghe fasce orizzontali (azzurra, verde, ocra scura), sulle quali campeggiano le figure, secondo una concezione romanica occidentale, estranea all'in-



8-9. Abside, part. prima dell'ultimo restauro.



10-11. Interno. Veduta dell'aula, abside e arco trionfale.

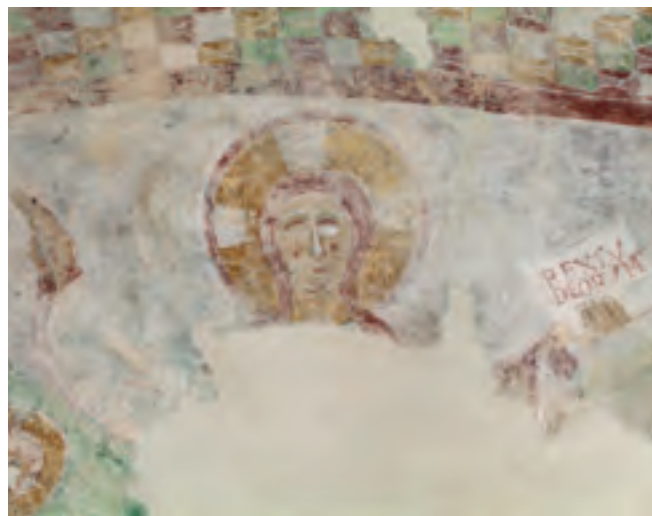
differenziato fondo oro bizantino. Il piano di posa delle figure lascia intravedere in alcuni punti ciuffi vegetali trifogliati, alludenti al terreno.

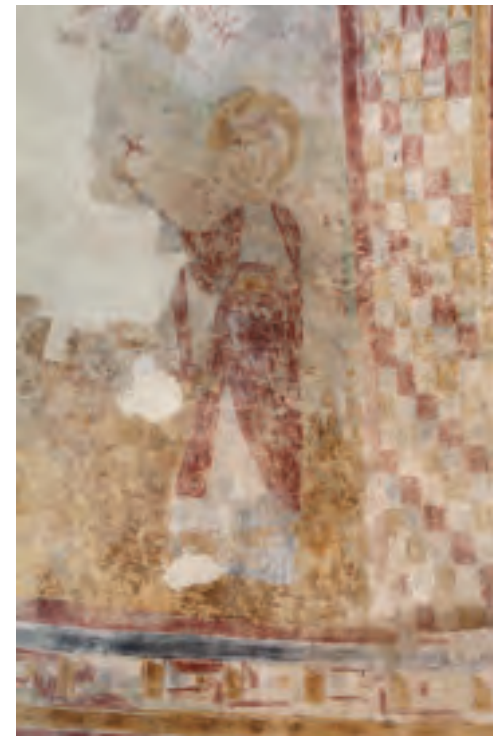
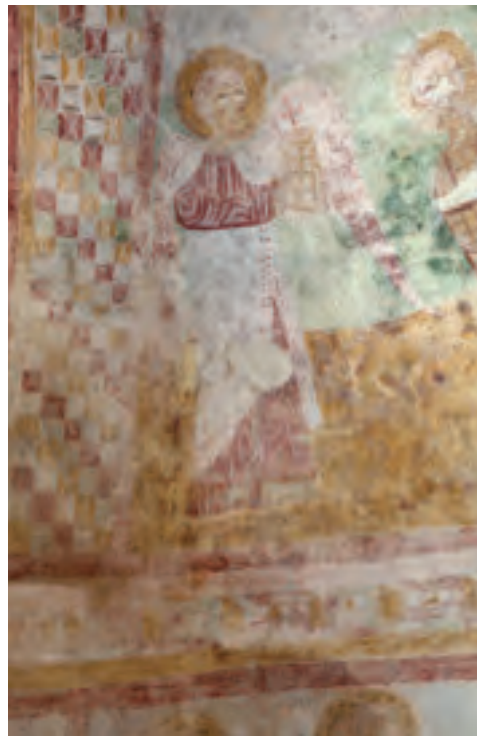
Nel semicatino campeggia al centro *Cristo* che reca un cartiglio con la scritta REX IUDEORUM (fig. 13). La figura purtroppo è danneggiata da ampie lacune al centro e in basso. Sussiste la parte alta, con il volto frontale, nimbo crucigero e i capelli che scendono sulle spalle; gli occhi e le braccia sono aperte: la destra con la mano in segno di benedizione e protezione, la sinistra reggente un foglio (quattro dita con unghie disegnate sono chiaramente leggibili e sostengono una sorta di tabella bianca leggermente concava, sulla quale spiccano in ocre rosse le lettere capitali) dove si legge l'iscrizione; veste una tunica azzurro chiaro, sotto un manto rosso. I tratti somatici presentano caratteri che ritroveremo negli altri personaggi presenti nel ciclo (grandi occhi bianchi, pomelli rossi, lumeggiature).

L'incertezza nella lettura riguarda la posizione di Cristo, in piedi o seduto in trono⁷. Forse la seconda ipotesi è preferibile se i miseri lacerti che sussistono sul lato sinistro possono essere riferiti all'estremità di un cuscino, al trono ligneo e al suppedaneo.

12-13. Catino absidale. Cristo tra Arcangeli e Sante.

Nelle due figure più prossime a Cristo penso di debbano riconoscere *Sant'Agata* e *Santa Lucia* ⁸.





Sant'Agata (fig. 14) compare dipinta alla destra di Cristo (a sinistra per chi guarda), posizione che compete di diritto alla titolare della chiesa.

Che si tratti di personaggi femminili non c'è dubbio, visto gli abiti che indossano.

E che le faccia da *pendant* sul lato opposto *Santa Lucia* è altrettanto fuori dubbio, a mio avviso, visto il connubio strettissimo nell'agiografia tra le due martiri siciliane. Sappiamo infatti dalle fonti, raccolte più tardi anche nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, che la giovane siracusana Lucia pregò sulla tomba della catanese Agata per la guarigione della madre. Tale episodio viene spesso narrato in esordio alle sue 'storie'.⁹

Le due Sante (raffigurate in dimensioni più ridotte rispetto a quelle più esterne degli Arcangeli), presentano abiti analoghi, composti da un ricco mantello portato su una tunica chiara. Il tessuto è ben visibile in *Sant'Agata*: di colore oca dorata, quadrettato tramite grosse righe ortogonali marrone scuro, reca al centro dei singoli quadrati accostati decorazioni in bianco, dove le trame geometriche sono ottenute da incroci in diagonale che generano triangoli riempiti con motivi ornamentali stilizzati; si notano le maniche sollevate all'altezza del petto (che fanno indovinare le mani reggenti un oggetto, ora non più visibile), dove il motivo tessile presenta dimensioni dimezzate.

Della Santa simmetrica sussiste solo un lacerto inferiore delle vesti, dalle analoghe caratteristiche (però qui si intravede meglio il colore azzurro della tunica sottostante).

Alle estremità della conca, a serrare l'intera composizione absidale, compaiono gli *Arcangeli Michele* e *Gabriele* (figg. 15-16). Nimbatì, con lunghe ali amaranto che assecondano gli spazi disponibili, vestiti con clamide e pallio, i guardiani del Paradiso offrono con le mani velate il globo celeste crocesegnato a Cristo¹⁰. I colori delle vesti (rosso amaranto e azzurro pallido) compaiono alternati nelle due figure, peculiarità che ritroveremo anche nella sottostante teoria apostolica. Nell'arcangelo di sinistra si nota una bordura del mantello con doppia fila di

14-16. *Sant'Agata*, Arcangelo Michele e Arcangelo Gabriele.

17. Trieste, cattedrale di San Giusto. Mosaico, Arcangelo Michele.





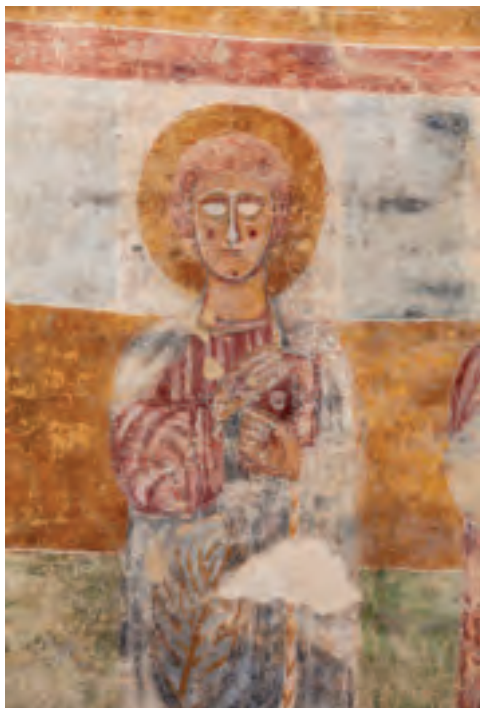
18-19. Semicilindro absidale. Apostoli.

puntini rossi ad indicare un ricamo intessuto di pietre preziose; non sfugga un ulteriore dettaglio, fornito dal tessuto ocra gialla retto tra le mani, che ripete alla lettera i *pattern* che abbiamo descritto negli abiti delle adiacenti Sante.

20-21. Semicilindro absidale.
Apostoli (part.).

Nel semicilindro absidale compare una ieratica teoria di *Apostoli* con al centro la figura di *Maria* (figg. 18-27). I personaggi, campiti su uno sfondo suddiviso in quattro larghe bande orizzontali alternate nei colori (azzurro, ocra, verde e ancora ocra, con listello bianco di separazione) sono presentati in rigida posizione frontale, vestiti con tunica e manto rosso amaranto e azzurro scuro/blu (con colori alternati nella sequenza), tengono in mano un libro stretto al petto, i piedi poggiati sul bordo divisorio rosso sopra la zona basamentale (fig. 20). L'effetto di immobilità prodotto dallo schema ripetitivo è rotto però dalla





22-23. Gli Apostoli Filippo e Tommaso.

resa delle teste degli Apostoli (isolate su uno sfondo di base bianco, una sorta di 'piano di posa'), diverse tra di loro nei tratti fisionomici, per quanto proposti con un medesimo schema ovale sul quale il frescante con larghe pennellate ha efficacemente modellato i volti (figg. 21-25). Nella fascia rossa che corre sopra le loro teste erano scritti i *tituli* con i nomi, in gran parte scomparsi, tranne che per gli ultimi quattro sulla destra, che permettono dunque la loro precisa identificazione. Le iscrizioni, in elegante *littera capitalis* di colore bianco, vanno parzialmente integrate nelle parti lacunose¹¹: PHILIPPUS, BARTOLOMEUS, THOMAS, A[NDREAS].

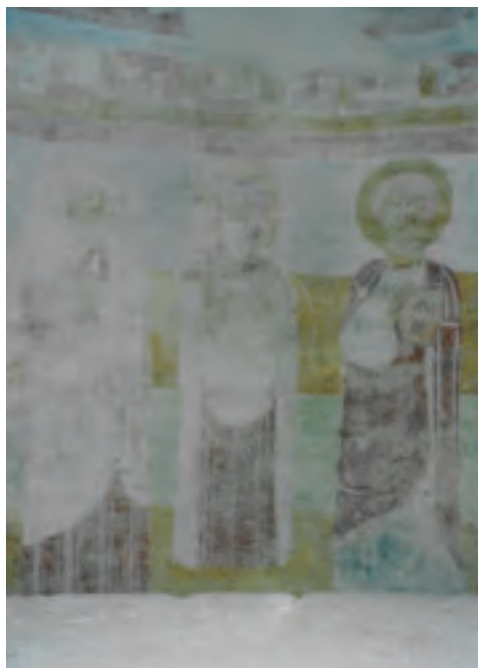
Che nella figura centrale non si debba riconoscere un Apostolo ma *Maria con Gesù* (fig. 26), mi pare un punto certo. Si noti infatti la differenza di abbiglia-



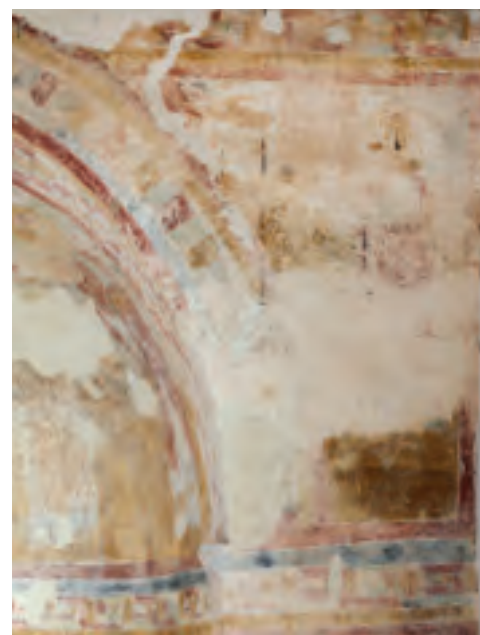
24-25. Gli Apostoli Bartolomeo e Andrea.

26. Madonna con Bambino.

27. Venezia, San Marco, atrio.
Madonna con il Bambino.



mento (veste rossa; manto ora bianco, per consunzione della superficie, ma che doveva presentarsi azzurro/blu, così come negli Apostoli sulla sinistra); si indovina inoltre un velo attorno al capo. Ma soprattutto andrà idealmente ‘riempita’ la parte centrale all’altezza del busto – vistosamente evidenziata da un segno di circonferenza inciso sull’intonaco – ora pressoché totalmente svanita ma non al punto da non permettere all’occhio avvertito di indovinarvi il piccolo Bambino stretto al petto dalla Madre e presentato in modo frontale ai fedeli. Il modello iconografico, per intenderci, sarà stato quello che possiamo vedere nei mosaici dell’atrio di San Marco a Venezia (fig. 27), dove Maria con il Figlio compare tra gli Apostoli entro nicchie nell’atrio (fine XI – inizi XII secolo) ¹². La presenza della Vergine al centro della teoria degli Apostoli è del resto ampiamente ricorrente nell’ambito del primo romanico europeo (si pensi in particolare alla Catalogna). In Italia, tra tutti un caso mi sembra particolarmente significativo, perché presente in una chiesa ‘periferica’ e cronologicamente



28-29. Arco trionfale, lato nord
(L’offerta di Melchisedech) e lato sud.

ancora entro l'XI secolo: nella chiesa di San Tommaso a Briga Novarese, al di sotto di una *Maestas Domini*, nel semicilindro absidale sussistono infatti i dodici *Apostoli* con *Maria*, qui rappresentata frontalmente con le mani davanti al petto (come nelle raffigurazioni dell'Ascensione)¹³.

Sui pennacchi dell'arco trionfale sono dipinte due scene che Fučić identifica con il *Sacrificio di Caino e di Abele*¹⁴, lettura che però a mio modo di vedere va respinta.

Propongo invece di riconoscere nel pennacchio di sinistra l'*Offerta di Melchisedech* (fig. 28). Infatti il personaggio maschile nimbato, che indossa una veste rossa sotto un manto che scende in diagonale, è anziano, con capelli e barba bianchi ed è colto nell'atto di offrire un dono alla *Manus Dei* che si protende dall'alto: tale offerta, presentata con le mani sollevate e velate, consiste in un'anfora, della quale si indovinano chiaramente la forma e i due manici ansati.

Per quello di destra il pessimo stato di conservazione ci vieta qualunque ipotesi di lettura (fig. 29). Si sarà trattato ovviamente di un'altra figurazione biblica (per il principio delle corrispondenze simmetriche), quali ad esempio il *Sacrificio di Abramo* o meglio ancora *Mosè con le tavole della legge*, in quanto prefigurazioni del sacrificio di Cristo alludenti alla messa che vi si celebrava sull'altare. L'*Offerta di Melchisedech*, il re di Salem sacerdote, il quale appena udita la vittoria di Abramo sui re nemici fece a Dio un'offerta di pane e di vino, è l'anticipo del sacrificio eucaristico; il sacerdote biblico viene assimilato al figlio di Dio, al Cristo-sacerdote che offre se stesso sotto le speci eucaristiche.

Per tale personaggio si veda l'analogia iconografica con il dipinto dell'inizio del XII secolo nel battistero di Concordia (fig. 30), dove nell'intradosso dell'abside mediana compaiono anche Abramo e Mosè.¹⁵

Nella zona sottostante dell'arco trionfale, alla stessa altezza della teoria apostolica nell'abside, sono dipinte due *Sante*, figure femminili oranti presentate frontalmente, di difficile se non impossibile identificazione, a causa del cattivo stato di conservazione (fig. 31). Accanto si aprono due nicchie. Su quella a sinistra è stata sopramessa una vistosa croce di consacrazione rossa.

Un ruolo importante è riservato alle fasce decorative, cui è demandata la funzione di delimitare i campi figurativi, che a Canfanaro presentano tre tipi di ornamentazione: la 'greca prospettica', a suddividere catino e semicilindro absidale; la 'doppia pelta', a cingere l'imbotte del catino absidale, fino alla mensola aggettante della muratura; adiacente ad essa, ad incorniciare esternamente l'arco a tutto sesto dell'abside nell'arco trionfale, una fascia con 'nastro pieghettato' a fisarmonica. Sulle prime due tipologie (il motivo del meandro in prospettiva e quello a semicerchi addossati e contrapposti o 'sinusoidale') mi sono già soffermata nel capitolo precedente su San Michele di Leme, dove sono entrambi presenti, indicandone l'origine e la diffusione.



30. Concordia Sagittaria, battistero.
L'Offerta di Melchisedech.



31. Base dell'arco trionfale, lato sud, Santa.

32. Decorazione absidale (part.).

Il terzo motivo ornamentale a nastro pieghettato, che altresì elabora uno schema geometrico di base, con esiti di tipo prospettico affidati all'uso dei diversi colori usati, è pure assai diffuso in epoca romanica¹⁶. Qui a Canfanaro ci imbattiamo nella prima testimonianza istriana, ma troveremo tale elemento decorativo ben attestato nell'intero territorio, fino a diventare quasi esclusivo nel corso del Duecento (a partire da Sanvincenti, per giungere a Draguccio, Ballarini e Bogliuno).

A ciò si aggiunga nella zona basamentale dello zoccolo (fig. 32) un motivo architettonico a finto bugnato – che dall'abside passa anche sulla fronte orientale dell'aula, cingendone pure in verticale le estremità adiacenti alle pareti laterali – che presenta entro specchiature dai colori di base alternati (ocra scura e grigio/blu) una finta apparecchiatura muraria, ottenuta dalla ripetizione di un unico elemento-base, ossia un quadrato tagliato in diagonale in modo da formare due triangoli (l'uno bianco, l'altro ocra o blu), con un sapiente gioco assonometrico nella resa dei singoli conci, ottenuto per via coloristica¹⁷.

Nella zona dello zoccolo a Canfanaro non compare dunque il finto velario (figurato o non), così comune in epoca romanica nell'area italiana nord-orientale e segnatamente nel patriarcato di Aquileia (ma non solo)¹⁸. In questo posto, così tangibilmente terreno, si opta per una raffigurazione imitante la muratura o il marmo dipinto (con un effetto illusionistico sorprendente), che richiama la tradizione antica, altrettanto attestata in pittura nei secoli XI-XIII¹⁹.

Volendo riferire su alcuni giudizi presenti nella fortuna critica, potremmo sintetizzarli in due posizioni: se per Bettini si può guardare a tali affreschi quali testimonianza certa di quella cultura postottoniana localizzata dallo studioso nella “fascia che include le terre del sud germanico, dell'Austria e dell'Italia del nord (dalla Lombardia all'Istria)” che definisce della “cerchia del Patriarcato di Aquileia”²⁰; per Fučić, invece, i punti di contatto più evidenti sono reperibili in un'area ben più vasta, cioè nella pittura benedettina dell'Italia meridionale (Sant'Angelo in Formis), spaziando inoltre dalla Catalogna (Tahull) alla Francia²¹.

Entriamo più nel dettaglio. Lj. Karaman propone di accostarli agli affreschi più antichi che si conservano nella chiesa di San Michele a Stagno nella penisola di Sabbioncello in Dalmazia meridionale²².

F. Stelè nel 1951, pur non potendo distinguere ancora bene i frammenti, tuttavia scrive che “de toute probabilité, ne sont pas postérieurs au XI siècle”²³.

Branko Fučić nell'articolo del 1960 evidenzia l'impostazione occidentale e indica “i punti di contatto più evidenti nei monumenti dell'epoca distribuiti in un raggio abbastanza ampio, per esempio nella pittura benedettina dell'Italia meridionale (Sant'Angelo in Formis), nella Catalogna (Tahull) e in Francia (Cortrat, La Trimouille-Poitiers, Palluau, Meobecq, Fonce e altri”. Nella monografia del 1963 inoltre si legge che “nel lavoro del maestro locale emerge la

stilizzazione delle forme romaniche, innestate però su una tradizione bizantina; le figure degli Apostoli sono messe in ordine gerarchico; si è colpiti dalle teste, dove la linea e il colore hanno una funzione costruttiva, la quale si trasforma in un valore autonomo della costruzione geometrica delle forme; con simbolica policromia delle verdi occhiaie e rossi nei sul mento e sugli zigomi”²⁴.

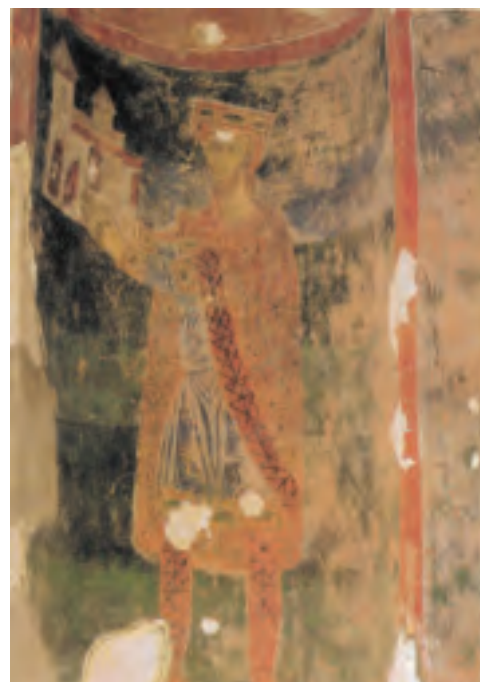
Nello stesso anno, nel catalogo della mostra Iva Perčić ritiene che le pitture murali di Canfanaro, databili tra XII-XIII secolo, “introducono invece il problema dell’attività artistica regionale, perché le loro qualità formali sono una variante particolare di uno stile bizantino semplificato, cioè di una pittura che partendo dalla tradizione bizantina, stilizza e semplifica le forme”²⁵.

Scrivono Sergio Bettini: “Nella chiesa di Sant’Agata di Canfanaro (Kanfanar), gli affreschi – penso della fine del secolo XI – che decorano l’abside (Majestas Domini di tipo “ottoniano” nel semicatino, e, sotto, figure di Apostoli; sulla fronte dell’arco di trionfo: in alto, Caino e Abele; sotto, altri frammenti minori) sono facilmente riferibili all’esempio della grande decorazione popponiana dell’abside centrale di Aquileia – con un che di più rustico e di più scritto, s’intende”²⁶. Secondo Ghirardi il riferimento di Karaman può essere accettabile, anche se l’epoca alla quale risalgono gli affreschi di Canfanaro sembra essere anteriore²⁷; tuttavia sulla scia di Bettini afferma che i precedenti più vicini delle pitture istriane sono puntualizzabili nell’abside popponiana della basilica di Aquileia (1031), configurandosi “nonostante l’intonazione rustica, come l’eco riflessa”²⁸. Sulla scia di Fučić si pone anche Igor Fisković²⁹, mentre gli studiosi italiani prendono le mosse da Bettini, articolando il discorso attorno ad Aquileia³⁰.

Nel verificare il rapporto tra Canfanaro e Stagno / Ston, indicato in modo generico da Karaman, ho notato una precisa rispondenza non tanto nell’intonazione stilistica peculiare (che ci porta decisamente verso Villuzza in Friuli, come vedremo meglio), ma in un dettaglio relativo alla tipologia degli abiti delle due sante Agata e Lucia di Canfanaro con quelli indossati dai personaggi di Stagno: mi riferisco segnatamente al tessuto a motivi quadrangolari giustapposti a formare un insieme quadrettato (ottenuto in forma geometrica tracciando linee orizzontali e verticali), ‘operati’ all’interno con un motivo floreale/vegetale stilizzato (figg. 33-34).

Si tratta di una minuta ‘spia’, certo, ma che contribuisce a spiegare in Canfanaro il carattere più occidentale nella resa delle due figure femminili, abbigliate ‘alla moda’ così come il committente a Stagno, reggente il modellino della chiesa, che andrà identificato probabilmente con re Giorgio (1114-1116/18).

Sarà dunque il caso di aprire una parentesi su Stagno e sugli affreschi della chiesa che si presume sia stata la cappella di corte nell’ambito del castello del principe³¹. Mi piace farlo lasciando la parola – ancora una volta – a Bettini, che una cinquantina di anni orsono, dopo una visita in loco, ha scritto anche di questi affreschi: “Sempre nell’ambito di questa ‘prima fase’ – legata all’occidente postottoniano – della pittura dalmatica, dobbiamo porre anche il ciclo di San Michele



33-34. Stagno / Ston, chiesa di San Michele. Affresco (part.).

a Stagno (Ston): uno dei complessi più importanti per molti lati, di tutta la Dalmazia, anche per il problema delle strutture architettoniche, e della controversa interpretazione della famosa scritta. La revisione di queste, purtroppo frammentarie, pitture (relitti d'una decorazione che in origine copriva l'intera chiesa), non ha smentito, anzi confermato quanto avevo riassunto a lezione³².

Ovvero quanto noi leggiamo nel capitolo VI delle dispense del 1963-1964, intitolato *La pittura nella vecchia Serbia e in Dalmazia*: «La pittura di questa chiesetta nella penisola di Sabbioncello presso Ragusa – di accesso non del tutto pacifico più che altro perché la gente non sa dove si trovi – è davvero di quel carattere che già aveva chiarito il Karaman: è «un'interpretazione rustica dell'arte preromanica italiana, realizzata da un maestro autoctono». Karaman, in base al ritratto del fondatore col modellino della chiesa in mano (egli sarebbe un re della Dioclea tra il 1077 ed il 1151: «Mihailo – + 1081 – o Bodin + 1101 – o qualcuno dei loro successori [...] finché durò il regno, abolito verso la metà del sec. XII»), ha fissato intorno a quest'epoca la data della decorazione³³. La quale tuttavia consta di tre strati sovrapposti: la distinzione e l'esame dei soggetti iconografici – per alcuni aspetti, singolari – si possono vedere in R. Ljubinkovic. La «spiegazione» della eccezionalità iconografica della decorazione del santuario di questa chiesa (creazione di Adamo ed Eva, Peccato, etc.) si troverebbe secondo questo A. nel fatto che il pittore di S. Michele a Stagno si è ispirato a miniature di rotuli liturgici e particolarmente di *Exultet*, del gruppo di quello, famoso, della cattedrale di Bari (inizi del sec. XI) dei cassinesi (es. quello di Desiderio, Vat. Lat. 1202, datato a verso il 1072; Vatic. Barb. Lat. 592; Add. Ms. 30337 del British Museum) o in genere benedettini (es. il pannello di *Exultet* miniato per il monastero benedettino di S. Pietro a Fondi presso Gaeta verso il 1115): «dal punto di vista iconografico la decorazione del bema della chiesa di S. Michele presso Stagno accusa le influenze pronunciate di quella Apulia bizantineggiante, di cui Bari fu il centro» ecc. Quanto alla data, Ljubinkovic crede di poter identificare il fondatore nel re Giorgio (figlio di Bodino e della regina Jaquinta e nipote del re Michele e di Argyros, capo del partito normanno di Bari) ritratto durante il primo de' suoi due regni della Dioclea, fra il 1114 e il 1116/18: che sarebbe l'epoca delle pitture. In tal modo s'è venuti a individuare «la via più semplice per la quale queste influenze pugliesi-benedettine si infiltrarono (in un modo così schietto) nell'arte della decorazione di S. Michele»³⁴.

Lo studioso, riassumendo, ribadisce: «Gli affreschi di S. Michele di Stagno sono opera di pittori locali. Di qualità non molto elevata, il loro interesse maggiore consiste, oltre che nella loro databilità ad epoca relativamente arretrata (si tratta in ogni caso di pitture tra le più antiche di tutta la Dalmazia) e in certe loro caratteristiche iconografiche, nel fatto che non hanno proprio nulla di Bizantino, anzi appartengono in toto alla cultura pittorica dell'Occidente romanico: e ciò è alquanto significativo, visto anche che il monumento è situato nella parte meridionale della Dalmazia. Ed infine sono un indice prezioso della via, per la quale le «influenze benedettine» poterono penetrare nel cuore della Raska»³⁵.

Ma i rapporti più diretti ed inequivocabili vanno visti con Villuzza, come in più occasioni ho avuto modo di sottolineare³⁶. Confronti puntuali si possono infatti fare innanzitutto con la tipologia dei volti degli *Apostoli* istriani e alcuni frammenti friulani (figg. 35-36); ma mi riferisco anche ai motivi architettonici figurati che fingono un'apparecchiatura muraria a conci bicromi, ben attestata anche a Villuzza sia nel registro basamentale (fig. 38) nella prima scena prossima all'angolo di sud-est, sia con carattere divisorio in verticale alle spalle della scena con *Cristo dodicenne al tempio*; analoghe inoltre le campiture di fondo, in ocre e azzurro/grigio, come piani di posa per le figure. Mancano invece le fasce decorative a meandro prospettico e a doppia pelta presenti a Canfanaro e la resa complessiva rivela prototipi più illustri, forse derivati da Cividale.

Il ciclo pittorico a carattere narrativo, con scene illustranti episodi della vita di Cristo (compresa la parabola delle *Vergini sagge e stolte*), va posto subito dopo l'anno Mille e si attesta come uno dei più antichi tra quelli pervenuti nell'area del patriarcato di Aquileia.

La decorazione pittorica fu scoperta in seguito al disastroso sisma del 1976, quando nella chiesetta di San Lorenzo nella località in comune di Ragogna – nel medio Friuli collinare, in splendida posizione dominante il sottostante Tagliamento – vennero alla luce importanti brani pittorici estremamente frammentari. I lacerti di maggiori dimensioni appartenenti alle pareti laterali della piccola aula sono stati ricomposti in sei grandi pannelli e collocati rispettando l'ubicazione originale nella chiesa ricostruita nei pressi. Due frammenti minori sistemati in un pannello di piccole dimensioni, nonché alcune cassette con altri lacerti, sono conservati nel Museo di Ragogna.

Fatti conoscere all'indomani della scoperta, sono stati riferiti al X-XI secolo, proponendo confronti sia con San Procolo a Naturno in Val Venosta (IX secolo) che con Canfanaro (XI secolo)³⁷. In effetti, se il riferimento altoatesino può essere indicato quale sostrato pittorico remoto nel brano con le *Vergini sagge*, per altri lacerti di impatto notevolissimo quali alcune *Teste* maschili, le affinità con Canfanaro sono palmari. Anche se, a mio modo di vedere, l'arcaicità stilistica di Villuzza, seppure di poco, è ancor maggiore rispetto a Canfanaro.

Le strettissime analogie dei caratteri stilistici intercorrenti tra Canfanaro e Villuzza sono l'esito di una medesima morfologia di esecuzione pittorica a fresco. Sarà dunque il caso di dare un sommario sguardo al *modus operandi* dei frescantì, che è possibile evincere chiaramente da una attenta analisi delle superfici pittoriche (da una visione diretta in loco, ad occhio nudo, ma facilmente avvertibile anche da riproduzione fotografica).

Se si analizzano in particolare i volti, così peculiarmente caratterizzati nei tratti somatici, la genesi dell'esecuzione pittorica prevede vari passaggi nel film pittorico, partendo dalla campitura giallo-dorata del nimbo e dell'incarnato, passando a velature di terra verde per le zone d'ombra, alla delineatura di contorni



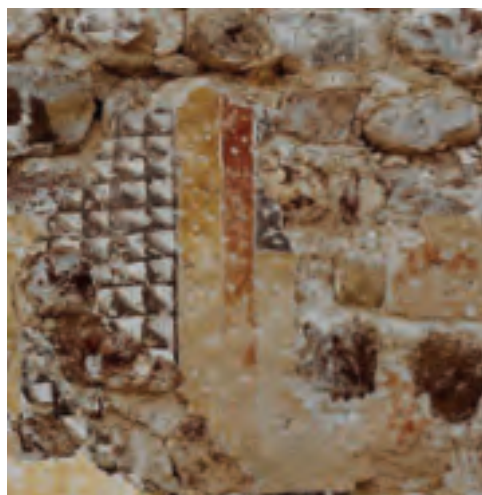
36. Villuzza, chiesa di San Lorenzo.
Frammento, Testa.



37. Abside. Decorazione dello zoccolo (part.).

e profili del viso, a pennellate corpose nei pomelli sulle guance, a lumeggiature e rialzi in bianco di calce.

Si sono usati i pigmenti comuni all'epoca nei dipinti murali, specie ocre (rossa, arancio, gialla) e terre colorate (terra verde); ausili per la figurazione (battitura dei fili per la divisione dei campi pittorici e per costruire forme di tipo geometrico e modulare, incise e riprese a pennello); finiture decorative (tocchi in bianco di calce a secco, che si caratterizzano per l'aspetto corposo, presenti nei fondi quadrettati delle vesti e nelle profilature delle cornici decorative). E, se l'azzurro degli abiti ora appare visivamente grigio, anche per gli occhi la sclerotica che appare oggi così bianca, avrà perduto le finiture a secco delle pupille³⁸.



38. Villuzza, chiesa di San Lorenzo.
Decorazione dello zoccolo.

39. Aquileia, basilica, abside centrale.
San Fortunato (part).



Vorrei inoltre evidenziare il legame di Canfanaro con Aquileia. Non si può infatti passare sotto silenzio, in questo preciso momento, la decorazione pittorica absidale della basilica patriarcale di Aquileia, dipinta tra il 1028 e il 1031 su committenza di Poppone il quale, inscenando una vera e propria 'pittura storica', volle inserire accanto ai santi della chiesa locale anche i 'potenti della terra' (l'imperatore Corrado II il Salico, l'imperatrice Gisella, il figlioletto Enrico III, nonché il defunto imperatore Enrico II).

La grande impresa pittorica, condotta in chiave evidentemente politica e autocelebrativa, si avvale di una bottega pittorica di grande levatura, la cui importanza è ben nota³⁹. Qui mi preme sottolineare solo un aspetto, estrapolando in particolare un dettaglio, vale a dire la posizione e la resa delle mani che reggono un libro ad Aquileia e a Canfanaro (fig. 39): ad un confronto, noteremo una pressoché totale sovrapposizione. Da notare anche l'adozione dello sfondo a larghe bande, o l'uso della *littera capitalis* nelle iscrizioni. Detto ciò, va immediatamente aggiunto che tale identità tipologica non implica affatto affinità stilistica, ma serve solo a evidenziare la complessità degli stimoli figurativi che si assommano nel bagaglio linguistico di artisti itineranti, quali erano i frescantì: ovvero la circolazione di modelli, in questo caso in un rapporto tra centro e periferia.

Anche se dal punto di vista stilistico le pitture a fresco di Canfanaro divergono da quelle di San Michele di Leme, tuttavia la collocazione cronologica può a mio modo di vedere tenersi vicina. Mi paiono infatti sicuramente databili entro la prima metà dell'XI secolo, tenuto conto delle analogie in varia misura riscontrabili ed evidenziate con Villuzza e Aquileia: volendo stringere la datazione si potrebbe assegnarle di preferenza entro il secondo quarto (1030-1040 circa).

Ciò che lascia in ogni caso piacevolmente colpiti è la ricchezza di tale patrimonio figurativo concentrato in territorio istriano, entro un perimetro geografico assai limitato, che può vantare ben tre cicli pittorici (San Michele di Leme, Canfanaro, San Lorenzo del Pasenatico) eseguiti da botteghe attive nell'arco di una o due generazioni, in un'epoca così alta.

Note

¹ MARCHESSETTI, *I Castellieri preistorici di Trieste e della regione giulia*, Trieste 1903, p. 100; D. ALBERI, *Dalmazia. Storia, arte, cultura*, Trieste 2008, pp. 1406-1413.

Nella parrocchiale di San Silvestro si conserva un ambone esagonale scolpito del XIV secolo proveniente dalla chiesa di Duecastelli, dove in una lastra spicca l'immagine di Santa Sofia che regge due castelli (un'alta torre maggiore tra due minori, come nei sigilli): A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, pp. 30-32, figg. 30-34; quando l'Alisi scriveva (1926), gli affreschi non erano ancora stati scoperti.

² La fascia di circa 30 cm. sottostante il tetto è di restauro; rimaneggiata anche la porta d'ingresso, mentre in origine la facciata ovest presentava un campanileto a vela.

³ A. MOHORVIČIĆ, *Problem tipoloske klasifikacije arhitekture na području Istre i Kvarnera*, "Annuario Jazu", 62 (1957), p. 495; B. MARUŠIĆ, *Il gruppo istriano dei monumenti di architettura sacra con abside inscritta*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", 8 (1977-78), pp. 41-114; D. DEMONJA, *Contributo alla tipologia delle chiese romaniche in Istria: le chiese uninavate con abside inscritta*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", 28 (1998), pp. 71-147; D. DEMONJA, *Tradizione e innovazione nell'architettura sacra medievale. Alcuni esempi istriani*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", 31 (2001), pp. 307-308.

⁴ Il primo risale al 1760, cfr. B. SCHIAVUZZI, *Due Castelli. Notizie Storiche*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", XXXI (1919), pp. 111, 105-112, che segnala uno stato di avanzato degrado. In precedenza, nel 1657, G. F. TOMMASINI, *Dei commentari storici geografici della provincia dell'Istria*, in "Archeografo Triestino", IV (1937), pp. 1-3, sempre attento a descrivere l'incuria degli edifici, ne tratta senza soffermarsi sulle sue condizioni.

⁵ B. FUČIĆ, *Sv. Agata kod Kanfanara*, in "Bulletin Jugoslavenske Akademije", XIV (1960), 1-3, pp. 10-17; Id., *Istarske freske*, Zagreb 1963, p. 15.

⁶ Eseguito da Renzo Lizzi (Artegna).

⁷ Per i tre tipi di *Maestas Domini* (Cristo in piedi, seduto in trono, entro mandorla), si veda O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969, pp. 14-15.

⁸ Questa lettura era stata proposta da Fučić (cat. 3), che descrive una corona sulla testa della figura a sinistra che identifica con santa Lucia, mentre sant'Agata si troverebbe a destra di chi guarda; e anche da G. GHIRARDI (*Affreschi istriani del medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, p. 38), il quale seguendo lo studioso croato crede che le sante siano "colte nell'atto di offrire a Cristo gli attributi del loro martirio: le mammelle e gli occhi".

Si tenga presente però che tali attributi si attestano solo a partire dall'epoca gotica. Sant'Agata viene in genere rappresentata con i segni caratteristici del suo martirio, le tenaglie servite per l'asportazione dei seni, talvolta rappresentati su un vassoio. Anche per Lucia, solo dal XIV secolo in poi si è andata affermando l'immagine agiografica tradizionale della santa che presenta un vassoio su cui sono posati gli occhi, mentre in precedenza è stata rappresentata con gli strumenti del suo martirio (la spada o il pugnale), oppure con una lanterna. In ogni caso, qui a Canfanaro, lo stato di conservazione attuale ci priva di qualunque informazione.

⁹ Qui mi piace ricordare almeno la prima delle otto storielle con *Lucia alla tomba di sant'Agata*, dipinta nel polittico di Paolo Veneziano e bottega ora conservato presso il Museo Vescovile dell'isola di Veglia, dove la figura frontale centrale della santa siracusana tiene con le mani una palma e una lampada ardente.

Ho raccolto alcuni casi della fortuna iconografica delle *Storie di Santa Lucia* nel nord-est dell'Italia (dal Friuli, al Veneto, al Trentino), che presentano all'inizio l'episodio di *Agata che predice dal sepolcro a Lucia la guarigione della madre Euticia*, nel mio saggio su *Gli affreschi del XIV secolo con storie di Santa Caterina e di Santa Lucia. Analisi iconografica e stilistica*, in *La chiesa di Santa Caterina a Piasan di Prato nella parrocchia di Basaldella. Storia, indagine archeologica e restauro*, a cu-

ra di P. CASADIO e R. FABIANI, Udine 2009 ("Relazioni, 15" – Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici), pp. 89-111: 102-103.

¹⁰ La presenza degli Arcangeli nella conca absidale dal punto di vista iconografico trova molti confronti in ambito romanico europeo (derivando la modelli paleobizantini). Qui mi limito a citare tre casi geograficamente vicini, ovvero le note decorazioni musive in San Giusto a Trieste (fig. 17) e nel *diaconicon* di Torcello, nonché gli affreschi dell'inizio del XII secolo a San Michele Arcangelo di Pozzoveggiani. Cfr. W. DORIGO, *Venezia, in La pittura nel Veneto. L'Altomedioevo*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, p. 32 (la stessa era presente in San Nicolò del Lido); E. COZZI, *Pozzoveggiani*, *ibidem*, pp. 82-84, fig. 73.

¹¹ Preziosa per il risarcimento dei *tituli* è risultata una foto in bianco e nero risalente all'epoca della scoperta, conservata presso la Soprintendenza di Fiume, che qui si pubblica (fig. 6).

¹² O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago and London 1984, I/2, fig. 2.

¹³ O. DEMUS, *Pittura murale* 1969, p. 114, fig. 1.

¹⁴ Fučić 1963, p. 3 del catalogo (seguito da GHIRARDI 1972, p. 38). Lo studioso croato pensa per Canfanaro ad una derivazione del soggetto da San Michele di Leme. Ma si veda in proposito il capitolo precedente.

¹⁵ A. M. DAMIGELLA, *Pittura veneta dell'XI-XII secolo. Aquileia – Concordia – Summaga*, Roma 1969, pp. 49-54, fig. 31.

¹⁶ Numerosi gli esempi a Treviso e nel trevigiano, specie tra XII e XIII secolo. Cfr. E. COZZI, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, *passim*.

¹⁷ Va sottolineata la presenza di tale preciso motivo decorativo a scaglie bicrome nelle pitture murali di Villuzza in Friuli, come si dirà.

¹⁸ E. COZZI, *Tra sacro e profano. Iconografia e committenza in cicli pittorici di epoca romanica e gotica nell'Italia nord-orientale*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre

2005), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 491-503: 492-496, figg. 8-20; EAD., *Gli affreschi della cripta di Aquileia*, in *La basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte / Der Dom von Aquileia. Geschichte, Archäologie und Kunst*, a cura di G. CUSCITO e T. LEHMANN, "Antichità Altoadriatiche", LXIX (2010), pp. 489-520: 496-498.

¹⁹ Per i finti marmi variegati, ho raccolto alcuni casi in pittura tra XI e inizio XIII secolo (Torcello, San Giorgio in Valpolicella, Summaga, Perteole, Socchieve) in E. COZZI, *Gli affreschi del XIII secolo recentemente scoperti nella chiesa di Sant'Andrea a Perteole*, in "Hortus Artium Medievalium", 2 (1996), pp. 27-42: 34-36, figg. 3, 18, 20-21. Quanto alla ripresa dall'antico, ovvero i modelli paleocristiani, in Istria è d'obbligo citare in *primis* Parenzo. In generale, su tali aspetti si veda H. P. AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", II, Roma 1991, pp. 380-397.

²⁰ S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento (II parte)*, dispense delle lezioni, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1964-1965, p. 67.

²¹ FUČIĆ 1960, p. 16, nota 3; ID., 1963, p. 15.

²² LJ. KARAMAN, *O Srednjovjekovnoj Umjetnosti Istre*, Historijski Zbornik 11, 1-4, Zagreb 1949, p. 120: "La fila degli Apostoli nell'abside è dipinta alla maniera che ricorda gli affreschi del primo periodo romanico a S. Mihovil di Ston: siena verde sotto gli occhi, macchie rosse sulle gote e sul mento, rappresentazione schematica delle lumeggiature e la ripetizione di linee bianche e verdi accanto al contorno della testa" (traduzione libera dal croato, come *infra*). Rileva inoltre come il modo di trattare le grandi aureole piatte, che contornano i volti degli Apostoli, corrisponda per l'appunto ad analoghe stilizzazioni riscontrabili in molteplici brani del ciclo dalmata.

²³ F. STELÈ, *Le Byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, in "Atti dello VIII Congresso internazionale di Studi Bizantini" (Palermo 3-10 aprile 1951), II, Roma 1953, p. 258.

²⁴ FUČIĆ 1963, p. 15.

²⁵ *Zidno slikarstvo Istre*, testo e catalogo di I. PERČIĆ, Zagreb 1963, scheda 4, s.n.p.

²⁶ BETTINI 1964-65, p. 67.

²⁷ GHIRARDI 1972, pp. 22, 40: precisando

"[...] accettabile, se pensiamo all'intonazione generalmente occidentale e più precisamente postottoniana degli esempi dalmati a noi noti della prima metà del XII secolo, in un'epoca cioè anteriore alla vicenda della traduzione benedettina della maniera tardocomnena di Nerezi, divulgata in Macedonia".

²⁸ GHIRARDI 1972, pp. 37-40: "Il che mette in luce gli stretti legami della cultura pittorica istriana di questo giro di tempo con la «cerchia» di Aquileia e, per il tramite di quest'ultima, con l'ambiente artistico delle scuole di Ratisbona e di Salisburgo. Occorre però precisare che la qualità poetica e morfologica della realizzazione istriana risulta assai inferiore rispetto all'esempio aquileiese: infatti la grandiosità dell'affresco popponiano cede qui il posto ad una rappresentazione dalla partitura meno articolata, piuttosto goffa e monotona, ed espressa con un linguaggio di intonazione prettamente rustica".

Si ricordi inoltre che, quando Ghirardi scrive, le pitture non erano ancora del tutto ripulite dallo strato di calce (si veda la documentazione fotografica prodotta, figg. 2-4).

²⁹ I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1987, pp. 20-21.

³⁰ S. TAVANO, *Dall'epoca romana al Duecento. Il Romanico*, in G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Udine) 1984, p. 189, fig. a p. 191, li avvicina all'affresco con i santi Ilaro, Largio e forse Taziano dell'absidiola settentrionale di Aquileia (che "non esce dall'XI secolo") e vi trova concordanze "per le soluzioni corsive ma soprattutto per una simile dipendenza da correnti centroeuropee (Salisburgo, Reichenau)"; S. SFORZA VATTOVANI, *Apporti nordoccidentali nella pittura romanica dell'Altoadriatico*, in "Antichità Altoadriatiche", XIX (1981), p. 386, fig. 4 (datazione alla seconda metà dell'XI secolo; non condivide i confronti suggeriti con opere catalane e francesi; trova "piuttosto un precedente, ma in una realizzazione alquanto più bassa di tono", negli affreschi di Aquileia, soprattutto nel pannello dell'abside sinistra, che "potrebbe essere opera di seguaci locali dei pittori che lavorarono per Poppone nell'abside maggiore"). Una tesi di laurea triennale da me diretta (Università degli Studi di Trieste, Dipartimento di Studi Umanistici) è stata discussa all'inizio del 2014 da VANJA MACOVAZ su *Sant'Agata a*

Canfanaro/Kanfanar. Un ciclo di affreschi istriani dell'XI secolo, con ricca documentazione fotografica eseguita dall'A.

Modesta e imperfetta la scheda di K. JURKIĆ-DŽIN, *Rassegna della pittura murale medioevale dell'Istria*, in *Iz riznica umjetnosti Istre / Tesori d'arte dell'Istria / The Artistic Treasury of Istria*, Pola 1989 (catalogo della mostra, Museo Archeologico dell'Istria), pp. 94-95. Curiosamente, non se ne trova traccia in una recentissima pubblicazione, riccamente illustrata, di L. LIMONCIN TOTTH – D. MILOTTI BERTONI – T. VORANO, *Tesori dell'Istria*, Trieste 2015, che invece si diffonde sul vicino, importante borgo fortificato di epoca medievale di Duecastelli, abbandonato a partire dal XVII secolo, da dove provengono numerose opere risalenti al periodo medievale, quali un frammento di *pergula* altomedievale (VIII-IX secolo) o la *pàtera* con i due pavoni (rilievo da una cisterna, in origine nella chiesa di Santa Sofia), assunto a logo del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno. Da segnalare, per converso, la bella guida turistica *Istria Cherso e Lussino*, testi di D. TRETJAK – N. FACHIN, Trieste 2004, con utile focus in sommario (pp. 12-13) sugli affreschi istriani del medioevo: un cenno su Sant'Agata di Canfanaro, con due foto, a p. 148.

³¹ Si veda anche ALBERI 2008, p. 1428.

³² [S. BETTINI], *Relazione sul viaggio di studio compiuto in Dalmazia dal Professore, gli Assistenti, Perfezionandi e Studenti della Cattedra di Storia dell'Arte Medievale*, 1965, Università degli Studi di Padova, Istituto di Storia dell'Arte (dattiloscritto), pp. 38-40. Sarà mia cura pubblicare l'inedita relazione del 'mitico' viaggio, del quale ho spesso sentito parlare i miei colleghi più anziani quando insegnavo all'Università di Padova. Una copia mi è stata ora regalata da Giuseppe Pavanello, che ringrazio.

³³ LJ. KARAMAN, *Crkva svetog Mihajla kod Stona*, in "Vjeznik Hrvatskog Arkeološkog društva u Zagrebu", n.s., XV, 1928, Zagabria, pp. 102, 105.

³⁴ BETTINI 1963-1964, pp. 166-167.

³⁵ [BETTINI], *Relazione sul viaggio* 1965, pp. 39-40, aggiungendo in bibliografia I.M. ZDRAVKOVIĆ, *Nacrti Preromaničke Crkvice sv. Mihajla u Stonu*, in "Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji", 12, 1960, pagg. 25 ss. e so-

prattutto C. FISKOVIĆ, *Ranoromanicke Freske u Stonu*, ibid., pp. 33 ss.

Sul ciclo dalmata si veda inoltre C. FISKOVIĆ, *Dalmatinske Freske*, Zagreb 1965, p. 10. Per R. IVANČEVIĆ (*Trésor artistique de la Croatie*, Belgrado-Movotun 1986, pp. 80-81) lo stile di tali affreschi dell'XI-XII secolo denota la transizione dal preromanico al primo romanico.

³⁶ Ne ho scritto in più occasioni: E. COZZI, *Bettini e la pittura murale romanica delle Venezie*, in «*Tempus per se non est*». *Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, Padova, Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti, 12 dicembre 1996, a cura di F. BERNABEI e G. LORENZONI, Padova 1999, p. 93, figg. 31-34; EAD., *Pitture murali dell'XI secolo nell'abbazia di San Michele di Leme*, in «*Afat*», 33 (2014), pp. 240-241, 249-250, figg. 22-26. Si veda ora il mio articolo *Attorno all'anno Mille: le pitture murali di Villuzza*, in «*Afat*», 34 (2015), pp. 19-32.

³⁷ A. RIZZI, *Scoperte e distruzioni di affreschi in seguito al terremoto in Friuli*, in «*Ce fastu?*», LII, 1976, pp. 182-183, tavv. I-II; ID., *Relazione preliminare sulla pittura murale nel Friuli terremotato*, in «*Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*», CXXXVI, 1977-78, pp. 237-238, nota 24; ID., *Due anni di restauri di affreschi in Friuli*, Venezia 1978, p. 22; ID., *Affreschi scoperti in Friuli*, in «*Antichità Viva*», XVIII, 1979, 1, p. 9 e note 2, 9-14 a p. 18. Per la relazione di restauro si veda M.C. CAVALIERI DOSSI e M. CORDARO, *Ragogna, fraz. Villuzza*, in *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1976-1981). Catalogo dei restauri eseguiti dalla Soprintendenza*, Trieste 1983, pp. 77-79 («*Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia*», 3); G. BERGAMINI, *La pittura medievale in Friuli Venezia Giulia*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, p. 132. G. FIACCADORI, *Longobardi, Carolingi e Ottoniani*, in *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1999, p. 101, fig. a p. 99, li anticipa alla metà del IX secolo. Per quanto riguarda le difficoltà di datazione, va tenuta presente la cesura in genere avvertita dagli studiosi tra altomedioevo e protoromanico, vista l'estrema rarità di dipinti di epoca così

alta giunti sino a noi in ambito sia italiano che europeo, con conseguente difficoltà di confronti.

³⁸ Sulla tecnica pittorica in epoca romanica, analizzata attraverso un caso-studio ma con indicazioni di carattere generale, si veda l'ottimo contributo di S.B. TOSATTI, *I dipinti murali: tecniche, procedure, materia pittorica*, in *San Tommaso ad Acquaneгра sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, a cura di F. SCIREA, Mantova 2015, pp. 205-235.

³⁹ Sull'argomento, dall'imponente bibliografia, mi limito a citare tre studi recenti: E. SOBIECZKY, *Die Apsismalereien in der Kathedrale von Aquileia. Eine Stiftung Patriarch Poppo aus frühaltersalischer Zeit*, Weimar 2004; *La basilica di Aquileia. Gli affreschi dell'abside maggiore*, a cura di S. TAVANO, Udine 2008; M. EXNER, *La basilica di Aquileia: l'affresco absidale rivisitato*, in *La basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte / Der Dom von Aquileia. Geschichte, Archäologie und Kunst*, a cura di G. CUSCITO e T. LEHMANN, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (7-9 maggio 2009), «*Antichità Altoadriatiche*», LXX – 2 (2010), pp. 463-488, dove lo studioso tra l'altro esclude che i pittori incaricati da Poppone siano giunti dalla Baviera, e ancor meno dalla Reichenau.



San Lorenzo del Pasenatico. Chiesa di San Martino

La chiesa di San Martino (fig. 2) si trova in San Lorenzo del Pasenatico (Sv. Lovreč), una località che conserva un tessuto urbano di suggestiva impronta medievale, cinta da una cerchia di mura in buona parte conservate (fig. 3). Il nucleo del paese si collega alle strade periferiche tramite tre accessi: due porte antiche e uno ottenuto abbattendo le mura (in corrispondenza di una porta precedente)¹. A metà strada tra Trieste e Pola, vicino a Parenzo e al Canale di Leme, a 5 km dal tracciato della via romana *Flavia*, il centro abitato che dista dal mare circa 12 km è posto sulla sinistra rispetto alla strada odierna.

La chiesa, posta su un dosso a 206 m al di sopra del livello del mare, più volte rinnovata nel corso dei secoli, mantiene il fascino della sua originaria struttura e volumetria.

L'edificio sacro di epoca romanica presenta un impianto basilicale a tre navate², che si concludono nella zona orientale con tre absidi semicircolari anche all'esterno (figg. 4-5). Le navate sono suddivise da due file di colonne sormontate da preziosi capitelli con pulvini (fig. 6).

L'interno prende luce da dieci finestre centinate, con ghiera doppie o triple (l'ultima e la terz'ultima della parete destra) digradanti verso l'interno³. Particolarmente interessante si presenta la zona absidale esterna: è stato fatto notare il "gioco delle absidi nettamente semicilindriche (le laterali con arcatura cieca che accoglie la finestrella), due grossi contrafforti semicircolari, e due paraste che, secondo l'uso ravennate, corrispondono alle pareti laterali della chiesa insistendo sul punto di congiuntura delle tre absidi, in contropinta agli archi delle navate"⁴. L'ingresso è sempre stato sul fianco meridionale, dove nel Quattrocento venne addossata una loggetta gotica veneziana, che ospita iscrizioni e frammenti scultorei medievali, alcuni dei quali riferibili all'XI secolo⁵ (figg. 7-9).

La semplicità dell'impianto denota una tradizione ancora di origine paleocristiana e ravennate, assunta tramite le esperienze più recenti della prima età romanica diffuse in particolare nell'area italiana altoadriatica; e – come si vedrà più avanti – condivide un preciso modello lagunare veneziano.

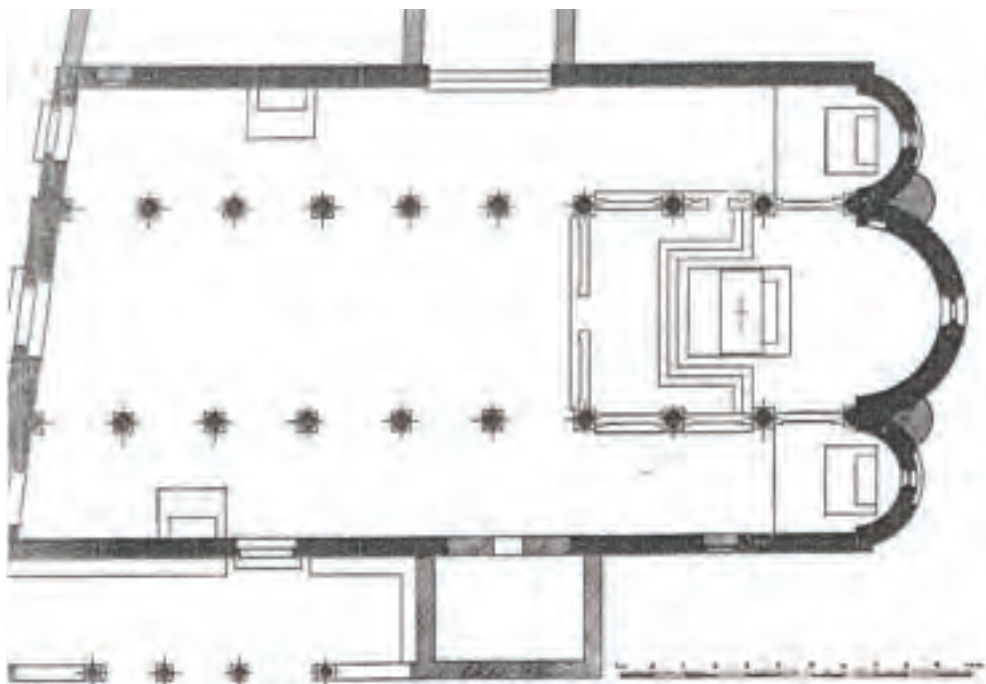
Come si evince anche dalla pianta, presenta otto coppie di colonne, più altre due che si immorsano nel muro della facciata, che fu rifatta nel 1838⁶.

Un contributo assai importante sui capitelli (figg. 10-12) è stato offerto da Hans H. Buchwald⁷, in un denso saggio dedicato ai capitelli dell'XI secolo nella zona di Aquileia, dove analizza in dettaglio anche questi di San Lorenzo del Pasenatico.

Nella pagina accanto:

1. Abside sud. Padri della chiesa occidentale (part.).

2. Veduta dell'esterno.



3-4. Pianta di San Lorenzo del Pasenatico
e pianta della chiesa
(da MIRABELLA ROBERTI 1950).



5-6. Esterno (veduta della zona absidale)
e veduta dell'interno.



7. Esterno, lato sud. Loggetta.



8. Loggetta. Frammenti scultorei (part.).



9. Loggetta. Frammenti scultorei (part.).



10-12. Capitelli.

13. Aquileia, basilica. Veduta dell'interno.



Varrà la pena di soffermarsi su questo punto – cruciale per molti aspetti, come vedremo – sulla scorta del magistrale studio di Buchwald. Lo studioso incentra la sua analisi sui capitelli delle arcate della navata centrale della basilica di Aquileia (fig. 13), ricostruita dal patriarca Poppone e riconsacrata alla presenza di numerosi vescovi suffraganei nel 1031, coniando il termine di “corinzio a palmette” per indicare la trasformazione del tipo dell’antico capitello corinzio a foglia di acanto in una medievale palmetta, peraltro di un’aderenza altrimenti sorprendente al modello classico⁸. L’analisi non si limita alla tipologia del capitello, ma prende in considerazione anche la base della colonna e il tipo di imposta (abaco), che rinviene anche in San Nicolò di Lido e in San Giusto a Trieste, al punto da poter affermare che “sono tipici dell’architettura dell’alto Adriatico nel periodo che va dalla terza alla sesta decade del secolo XI”, e dunque “pre-marciani” (precedenti cioè la ricostruzione contariniana di San Marco a Venezia nella seconda metà dell’XI secolo, a partire dal 1063).

Per quanto riguarda la cattedrale di Caorle (che pure viene inserita nel novero delle chiese analizzate), si ipotizzano due fasi: la prima intorno al 1038 e l’altra (con l’introduzione della tecnica del niello, tipicamente marciana) del tardo XI - primo XII secolo⁹. Di seguito vengono esaminati nel dettaglio sedici dei venti capitelli che sostengono le arcate della nostra chiesa istriana, che “mostrano anch’essi spiccate rassomiglianze con i capitelli corinzi a palmette di parecchie delle chiese già esaminate”¹⁰. Lo studioso ritiene inoltre che questi istriani devono essere stati scolpiti da un’unica bottega, visto che le caratteristiche dell’esecuzione sono molto simili e tutti sono tagliati in modo da adattarsi alle dimensioni – che variano leggermente – dei fusti delle loro colonne (fig. 14). Giudica anche che la qualità di esecuzione è però inferiore a quelli precedentemente esaminati, per cui suppone che “il tipo a palmette usato qui sia apparso nelle altre chiese sotto esame, S. Giusto e S. Nicolò, prima di aver fatto la sua apparizione nella chiesa piuttosto provinciale di Sveti Lovrec. Questa supposizione è rafforzata dal fatto che le foglie a palmetta di tutti questi



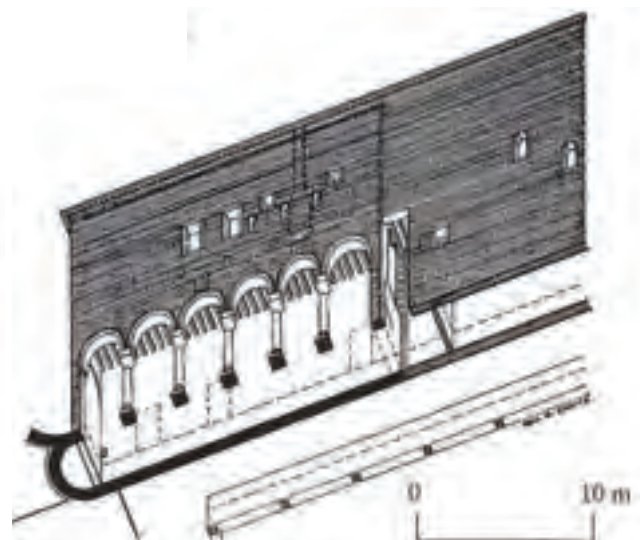
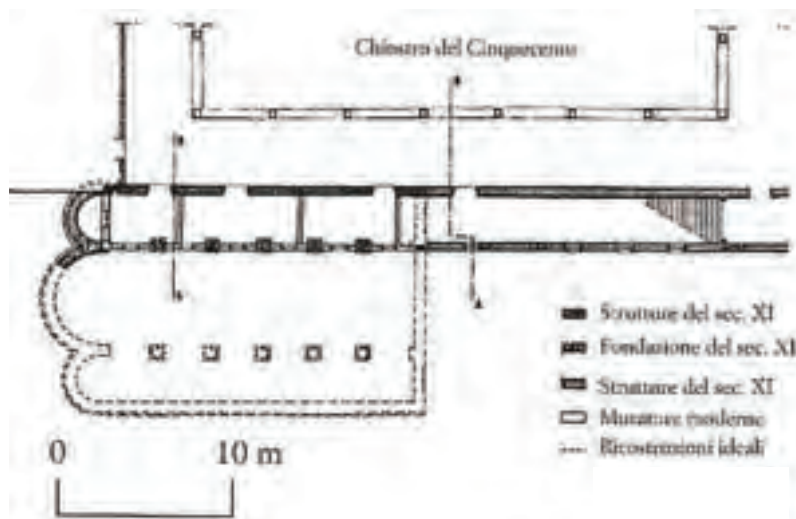
14. Interno. Veduta dalla navata laterale sinistra.

capitelli si sono ridotte a un unico ordine, come a S. Nicolò”. Non manca di sottolineare che anche nel caso istriano le arcate sono sostenute da “ampie e massicce imposte”, mentre “i profili delle basi sono anch’essi in armonia con il tipo di base individuato per le chiese pre-marciane dell’alto Adriatico”¹¹. Ne deriva in conclusione che “la testimonianza dei profili della base della colonna concorda con la testimonianza dei capitelli nell’attribuire la chiesa proprio alla fine dello sviluppo dello stile corinzio a palmette. Siamo quindi probabilmente nel giusto attribuendo Sveti Lovrec agli anni cinquanta se non all’inizio degli anni sessanta del secolo XI”¹².

L’analisi così puntuale e circostanziata dei capitelli, ineccepibilmente offerta da Buchwald, comporta l’assunzione di un dato estremamente importante: essendo il capitello (anzi, l’intera colonna) un elemento di valenza strutturale per l’edificio, ne deriva di conseguenza un’indicazione molto forte (cogente, direi) per la cronologia del cantiere architettonico, per il quale varrà la precisa indicazione tra il 1050 e i primi anni ’60 del secolo XI.

Ma c’è di più. La chiesa istriana presenta infatti strettissime analogie non solo con i capitelli, ma anche con la pianta della chiesa del complesso monastico di San Nicolò del Lido a Venezia (fig. 15).

Che questa non sia una chiesa qualunque è ben noto (in essa tra l’altro venne proclamato doge Domenico Selvo nel 1071, mentre si stava edificando San Marco), anche se di essa si conservano ben pochi resti: la chiesa romanica venne infatti dapprima in parte inglobata nella ristrutturazione del chiostro (1570-1580) e poi smontata nel 1627-1628 per recuperare il materiale usato



15. San Nicolò di Lido. Pianta
(da Guiotto 1947).

16. San Nicolò di Lido. Parete della navata
centrale con capitelli pulvinati.



17. San Nicolò di Lido.
Capitello corinzio a palmette.



nell'edificazione della nuova chiesa. Ricerche condotte nel secolo scorso (1942, 1957, 1982) hanno permesso di recuperare la fisionomia dell'edificio, del quale restano: la navata laterale destra con il pavimento musivo originario (riquadri con motivi geometrico-vegetali, a tessere nere su fondo bianco); la parete perimetrale che dava verso la navata centrale, con parte della finestratura originaria e una sequenza di cinque colonne sormontate dai capitelli di cui si è detto (figg. 16-17); un tratto di facciata (articolato da una nicchia piatta con archetti binati) corrispondente alla navatella superstite e che presentava il noto affresco con l'*Orazione nell'orto* (fig. 18), purtroppo perduto durante la seconda guerra mondiale¹³. Si trattava dunque di una basilica a tre navate divisa da colonne, conclusa da tre absidi semicirculari sporgenti (sono ancora visibili – quasi solo a livello di fondazione – parte di quella centrale e quella sud), secondo una tipologia diffusa in area lagunare¹⁴. Tipologia che fa la sua comparsa anche in Istria, a San Lorenzo del Pasenatico: a questo punto siamo autorizzati ad ipotizzare un influsso preciso – coevo – dall'area lagunare veneziana, se non addirittura rapporti diretti con la cultura architettonica e pure figurativa dell'estuario veneziano (come si vedrà meglio in seguito).

Tornando alla fondazione di San Nicolò del Lido, sarà il caso di rammentare che fondatori e principali patrocinatori del monastero benedettino furono il doge Domenico Contarini (1043-1070), il fratello Domenico (vescovo di Oli-

volò, ovvero San Pietro in Castello a Venezia) e il patriarca di Grado Domenico, come risulta da un atto di donazione stilato verosimilmente nel 1053: a quella data la chiesa era già terminata, se l'atto risulta «datum in ecclesia dicti monasterii»¹⁵. Luogo di sepoltura di uno dei patroni della città (il corpo di San Nicolò verrà qui deposto nel 1100), teatro fin dalla fondazione di solenni cerimonie religiose (tappa nello «Sposalizio del Mare»), San Nicolò svolge un ruolo cruciale a livello di committenza in Venezia, se al doge Domenico Contarini spetta subito dopo anche l'edificazione della nuova basilica di San Marco (a partire dal 1063), che sarà però connotata da un linguaggio ancora nuovo e diverso¹⁶.

Quanto alla datazione della chiesa di San Lorenzo del Pasenatico, già Mirabella Roberti scrive che è «necessario fermarsi alla metà dell'XI secolo»¹⁷.

I documenti storici sono pochi e tardi. Il primo noto, in cui si nomina l'«ecclesiam Sancti Laurentii cum ecclesiis suis» è un privilegio di papa Alessandro III, dato in Venezia nel 1178, nel quale si conferma la proprietà di molti castelli e chiese al vescovo di Parenzo¹⁸. Mirabella Roberti segnala i frammenti pittorici in una nota, che riporto per esteso: «Anche i pochi affreschi che ricordo – il meandro sotto le capriate e le figure nimbate dell'abside destra – mi conducono a quest'epoca. Il meandro è l'elemento d'uso più generale, dall'età paleocristiana al XII secolo, ma si fa frequente nell'XI. Di maggior appoggio l'affresco dell'abside destra (tav. XX) di cui sono apparse due figure: un personaggio canuto, con corta barba e baffi spioventi vestito con abito a lunghe pieghe, che ha come una cocolla intorno al collo; con la sinistra sembra reggere un pastorale (se ne vede il semplice riccio), con la destra benedice alla greca. A sinistra un volto giovanile dalla tonsura diaconale. Ambedue hanno grandi aureole. Ricordo colori quieti e finemente accostati (verde, grigio, rosso, giallo) e la fotografia mostra nobiltà di disegno e di volumi. Li porrei accanto ai diaconi del semicilindro dell'abside destra di S. Michele di Oleggio (Novara), assegnati alla prima metà dell'XI secolo».

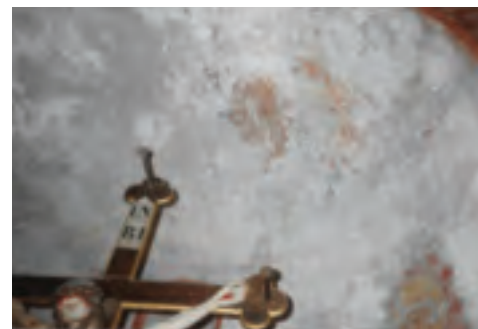
Di «affreschi bizantineggianti» scrive F. Stelè. Per Fučić «nelle fisionomie, accanto ad alcuni tratti ottoniani, compare anche la tipologia bizantina nella raffigurazione dei santi»¹⁹.

Sergio Bettini afferma che «il capolavoro della pittura in Istria di questo primo periodo (intorno alla metà del secolo XI), ci è dato dagli affreschi della chiesa di San Lorenzo del Pasenatico (Sveti Lovrec), a non molta distanza da San Michele, sempre a nord del canale di Leme – all'epoca delle pitture, proprietà del vescovo di Parenzo – : soprattutto le figure di Santi dell'abside destra (poco d'altro è rimasto) dalle grandi aureole gialle contornate dal pesante orlo rosso contro il fondo azzurrino denotano l'appartenenza di questa cultura pittorica all'area postottoniana: più particolarmente della fascia che include le terre del sud germanico, dell'Austria, e dell'Italia del nord, dalla Lombardia a questo confine orientale»²⁰.



18. San Nicolò di Lido. Orazione nell'orto.

19-20. Abside sud, affreschi (part. prima dei restauri).





21. Abside sud, veduta totale.
Cristo tra gli arcangeli Michele e Gabriele
e Padri della chiesa occidentale.

Giulio Ghirardi, che nell'abside destra vede solo due figure (un personaggio canuto e uno dal volto giovanile), li pone nella seconda metà dell'XI secolo, evidenziando una maniera diversa rispetto a San Michele di Leme, nonché una superiorità qualitativa rispetto a Canfanaro²¹.

Non mancano di ricordare chiesa (architettura, arredo scultoreo e affreschi) vari studiosi, che però si limitano a brevissimi cenni, solitamente generici e ripetitivi²².

Da ultimo, Nikolina Maraković dedica un articolo alla decorazione pittorica, avvantaggiandosi grazie al restauro da poco compiuto²³, che ha permesso una lettura della superficie dipinta di gran lunga più completa di quanto non fosse possibile in precedenza²⁴.

Il recente restauro ha infatti permesso di recuperare alla lettura l'intera abside destra, che presenta nel catino absidale *Cristo tra gli arcangeli Michele e Gabriele* e nel semicilindro i *Padri della chiesa occidentale*, con *San Martino* (fig. 21).

Nella Teofania della conca (fig. 22) si vede al centro il *Cristo* in piedi su un suppedaneo, che tiene con la sinistra un grande libro aperto (dove presumibilmente doveva comparire un'iscrizione), mentre con il braccio destro teso arriva a toccare la testa dell'angelo. Sui lati compaiono i due *Arcangeli Michele*



22. Abside sud. Cristo tra gli
arcangeli Michele e Gabriele.



e *Gabriele*, che secondo la consueta iconografia reggono con le mani velate il globo crociato e il caduceo. Si stagliano su uno sfondo azzurro e poggiano su un terreno ocra marrone impreziosito da ciuffi di elementi vegetali (di una tipologia affine a quella che compare in mosaici parietali dell'epoca), alludenti al giardino del paradiso.

L'analisi iconografica di tale scena ci rimanda a quella che Demus definisce la forma 'romana' della *Maestas*, che vede Cristo in piedi (non seduto in trono) nella sua paradisiaca magnificenza: forma tipicamente romana per le sue caratteristiche, l'origine e la diffusione; e che non è 'romanica' autentica, ma "è piuttosto continuazione o ripresa quasi letterale di una tradizione che nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma ha trovato, nel secolo VI, la sua prima formulazione monumentale"²⁵.

In Istria però Cristo non è accompagnato da Santi, ma affiancato da Arcangeli, che rimandano a quest'epoca a precisi modelli lombardi, che ben conosciamo a partire da San Vincenzo a Galliano (1007)²⁶.

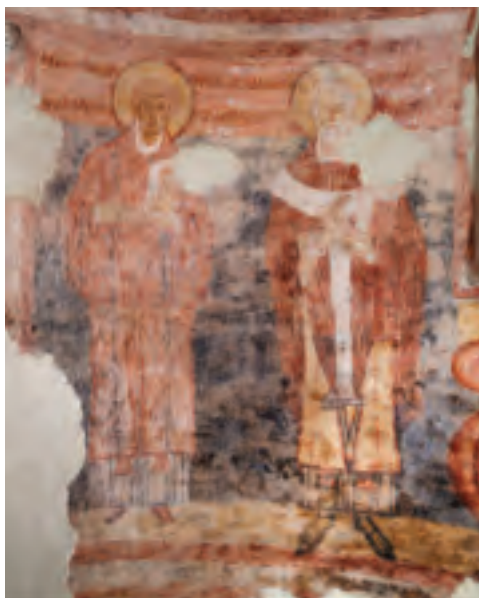
Una versione iconografica del tutto analoga alla nostra si trova sempre in ambito lombardo, nella chiesetta di San Fedelino a Novate Mezzola (sul lago di Mezzola, estremità nord del lago di Como), dove si conserva parte di un ciclo che doveva rivestire l'intera aula del piccolo edificio²⁷. Tali affreschi hanno attirato l'attenzione della critica: in particolare il tipo iconografico della teofania è stato ricondotto al gruppo 'lombardo' preso a modello da Ariberto per la sua basilica; e pure lo stile è stato riferito allo stesso *atelier* di Galliano²⁸.

Il *Pantocrator* tra i due *Arcangeli Michele e Gabriele* si trova anche nella decorazione musiva della conca dell'abside laterale destra (o cappella del Santissimo Sacramento) della cattedrale di Santa Maria Assunta di Torcello, dove però Cristo compare seduto in trono (fig. 23).

23-24. Torcello, Cattedrale di Santa Maria Assunta, cappella laterale destra. Agnello mistico sorretto da angeli, Cristo in trono tra gli arcangeli Michele e Gabriele; Dottori della chiesa occidentale (part. con San Martino e Sant'Ambrogio).



25-27. Abside sud.
Padri della chiesa occidentale (part.).



Il programma iconografico del *diaconicon* di Torcello, nella sua totalità, è per noi di estremo interesse, in quanto i mosaici del semicilindro presentano le medesime scelte iconografiche che saranno di lì a poco operate a San Lorenzo del Pasenatico (figg. 25-28), vale a dire la raffigurazione di *San Martino* con tre *Dottori* della chiesa latina, identificabili senza ombra di dubbio dalle iscrizioni: *San Gregorio*, *Sant'Ambrogio* e *Sant'Agostino* (fig. 23). L'identità dei santi torcellani è assicurata dai *tituli* (iscrizioni 'colonnari', svolte in verticale ai lati delle figure), che in senso orario identificano nell'ordine *San Gregorio*, *San Martino* e oltre la monofora *Sant'Ambrogio* e *Sant'Agostino*.

Nella parete torcellana compaiono tre *Padri della chiesa occidentale*, mentre si sarà subito come *San Martino* (fig. 24) si sostituisca al quarto Dottore della Chiesa, *San Girolamo*.

Una scelta iconografica, dunque, che calza a pennello per la chiesa istriana che la adotta prontamente, vista la sua intitolazione al vescovo di Tours²⁹. Ciò detto, non risulta automatico identificare nell'ordine i santi di San Lorenzo del Pasenatico, tranne forse il primo dei quattro sulla sinistra (*San Martino* ?), che indossa abiti leggermente diversi dagli altri che seguono (fig. 28). Non aiutano neanche i tratti fisionomici, che ricorrono pressoché identici (di aspetto anziano, il volto incorniciato da barba canuta, con baffi spioventi e tonsura occidentale).

Rappresentati benedicensi con la destra, tutti hanno un altro attributo comune: il libro che tengono con la sinistra, a rappresentare il significato speciale dei loro scritti dottrinari³⁰.

Accanto ai *Padri della chiesa latina*, che nel corso dei primi secoli, avendo responsabilità pastorali (molti erano vescovi) l'hanno rigenerata con la profonda ricchezza di insegnamenti, adempiendo alla funzione perenne di magistero, si aggiunge dunque *San Martino*, che fin dall'altomedioevo divenne uno dei santi più popolari dell'Occidente³¹. Non va dimenticata la grande devozione verso il santo quale «*malleus hereticorum*», il cui culto si diffuse nell'area altoadriatica, sviluppandosi da Ravenna, alla laguna torcellana e al patriarcato di Aquileia, dove compare incluso nel calendario liturgico³².

Vestono indumenti liturgici occidentali (dalmatica, casula, palio vescovile, lunga stola che scende fino ai piedi, manipolo sull'avambraccio), che richiamano

28. Abside sud. San Martino (?) (part.).



espressamente quelli del *diaconicon* di Torcello, anche se nella pittura a fresco manca la preziosità esibita dalle tessere di mosaico³³.

Per questi, la critica ha concordemente notato come il ripetersi dei caratteri fisionomici dei quattro Dottori della Chiesa, presentati come giovani imberbi e dai capelli corti, lasci chiaramente intendere che il mosaicista, evidentemente poco o nulla a conoscenza del loro aspetto fisico, si sia piegato alle esigenze della committenza. Così scrive Irina Andreescu: “Despite a good general level of proficiency with traditional Byzantine iconographic formulae – such as Christ, the Archangels Michael and Gabriel, and the ornaments – the team had to struggle with the iconographies of four Fathers of the Latin Church, all obviously little known to them, and thus rendered all alike, without specific portraiture features”³⁴.

Anche per questo motivo non sarà il caso di individuare in Istria una ad una le singole immagini, che qui comunque (a differenza di Torcello) vengono raffigurate con l’aspetto di persone anziane. Sarà bene invece ricordare la datazione del mosaico dell’abside destra del Santissimo nella cattedrale di Torcello, che anche per Otto Demus andrà posta poco dopo la metà dell’XI secolo³⁵.

Tutto ciò avvenne nei decenni prossimi alla fine dell’XI secolo, non è chiaro se precedendo le opere parietali musive di San Nicolò di Lido, e forse contemporaneamente con l’avvio del primo cantiere marciano. Va infatti richiamato con forza un altro dato, relativo ai mosaici perduti ma ricordati dalle fonti, un tempo presenti in San Nicolò di Lido³⁶.

Di estremo interesse è infatti sapere che nel mosaico dell’abside centrale di tale edificio religioso – sul quale abbiamo attirato l’attenzione a proposito della pianta e dei capitelli, analoghi a questi istriani – le fonti descrivono una decorazione con il Cristo fra gli arcangeli Michele e Gabriele. La cronaca di Stefano Magno attesta che “...el musaico in la faza de lo altar mazor come andava el colmo et in la cuba de lo altar mazor de musaico sono per lai del nostro Signor doi anzoli uno *** et l’altro Cabriel ala senestra”, con la scritta dedicatoria riferita alla fondazione (“...[Dominici Contar]eni olivolensis ecclesiae episcopi ...”)³⁷. Doveva essere contemporaneo all’edificazione, tale da poter ipotizzare la seconda metà dell’XI secolo. Della navata meridionale ci è pervenuto il mosaico pavimentale, per il quale sembra attendibile la datazione riferita dal Baronio al 1087³⁸.

I caratteri stilistici sono completamente inseribili nell’ambito delle tendenze artistiche dell’area altoadriatica³⁹, trovando stretti punti di contatto – a mio modo di vedere – sia con la prima fase del mosaico in San Marco a Venezia (segnatamente il nartece), sia con quella ravennate della basilica Ursiana.

Quanto alla basilica marciana, si prendano in considerazione le nicchie dell’atrio con gli *Evangelisti* (in particolare Matteo, Luca e Giovanni) (fig. 29), sia



30. Ravenna, Museo Arcivescovile.
Mosaico con San Barbaziano
(dalla Basilica Ursiana).



31. Abside nord. Santo.

per la posizione frontale e i tratti dei volti, sia per gesti delle mani nonché la resa delle vesti, che ricadono in rigide pieghe parallele, con manierismi a 'V'⁴⁰. Un confronto ancora più puntuale si può instaurare con i frammenti musivi provenienti dall'abside della Basilica Ursiana di Ravenna, dovuti a maestranze veneziane⁴¹. Si accosti in particolare *San Barbaziano* (fig. 30), proveniente dalla zona centrale tra le finestre, dove si imponeva per il ricco abito sacerdotale, con il *Santo* isolato dell'abside nord (fig. 31): i volti presentano una resa fisionomica analoga, nelle definizioni lineari e nel gioco chiaroscurale dei tratti somatici, resi con simili tonalità di colore, che arrivano quasi ad una perfetta

32. Interno. Veduta della navata nord.

33. Abside nord. Decorazione pittorica di primo e secondo strato.



sovrapposizione; simili anche le soluzioni del grande nimbo filettato lungo il contorno, oppure lo scollo quadrato delle vesti.

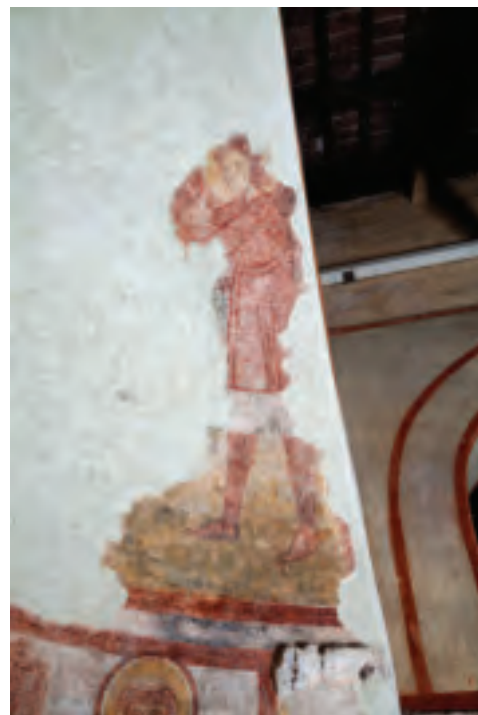
Come ben noto, la data del 1112 per i mosaici dell'Ursiana è l'unico riferimento cronologico sicuro che abbiamo anche per le altre opere musive presenti nell'area altoadriatica (compresa San Marco a Venezia). Le maestranze veneziane, ben educate da maestri bizantini a conoscenza dei modelli della pittura coeva, dovevano essere già molto numerose e richieste in vari centri.

La decorazione pittorica dell'abside sinistra è pervenuta in misura assai ridotta (figg. 32-33).

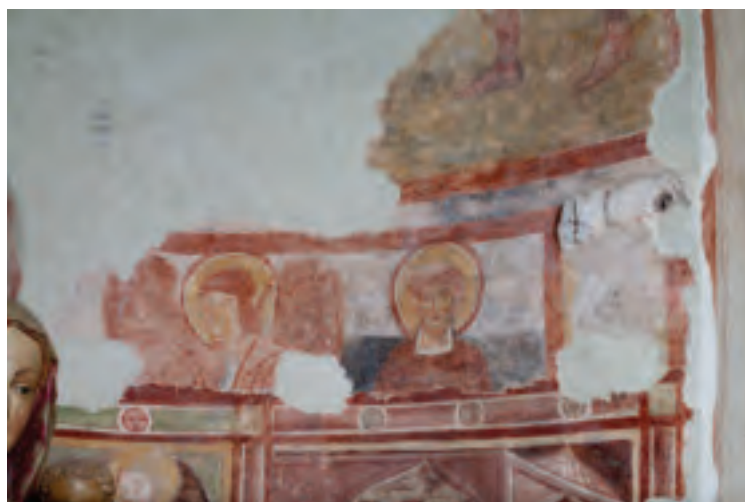
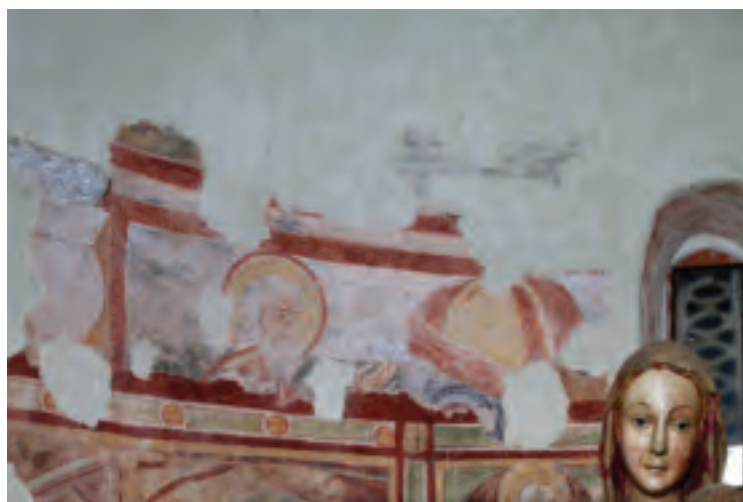
Nel catino absidale sussiste unicamente all'estremità destra la figura di un *Santo*, giovane e con veste corta, che incede verso il centro tenendo con le mani sollevate qualcosa di indefinibile (fig. 34). Davvero troppo poco per un tentativo di lettura, anche in relazione al tema che poteva trovare posto sulla conca⁴². Nel semicilindro absidale sussiste una fascia dipinta nella parte alta, ai lati della monofora (figg. 35-36). Partendo da sinistra, si incontra la testa canuta di un personaggio maschile, con lunga chioma bianca, rivolto verso il centro; a lui si rivolge un angelo, dipinto oltre l'intervallo della monofora. Penso possa trattarsi dell'episodio dell'*Apparizione dell'angelo a Zaccaria*, per annunciargli la nascita del figlio Giovanni⁴³.

Se i due protagonisti dell'episodio sono certi, di non immediata lettura è l'elemento che sta tra di loro: visto però che la narrazione richiede la presenza di un altare, potrebbe trattarsi di una probabile copertura di ciborio, posto sopra l'altare stesso, al quale Zaccaria si avvicina tenendo tra le mani un turibolo.

L'episodio illustra il noto passo evangelico di Luca, che narra di Zaccaria entrato nel tempio per fare l'offerta dell'incenso, l'apparizione dell'angelo Gabriele, il turbamento di Zaccaria all'annuncio che la moglie Elisabetta gli darà un figlio, il dubbio espresso a causa dell'età avanzata, la punizione con il mutismo per non aver creduto al lieto annunzio⁴⁴.



35-36. Abside nord. Zaccaria al tempio e annuncio dell'angelo; Angelo e Santo (part.).





37. Castelletto di Brenzone, chiesa di San Zeno, navatella sinistra. Apparizione dell'angelo a Zaccaria.

38. Torcello, Cattedrale di Santa Maria Assunta, abside centrale. Vescovi e finte *crustae* marmoree.



Ben attestata nella miniatura altomedievale, la scena è ora alquanto rara nella pittura monumentale, tra carolingio e romanico. Va dunque sottolineata la rilevante importanza del ciclo di pitture murali di epoca carolingia dell'abbazia di Müstair, dove nell'abside centrale si conserva il ciclo più ampio di scene riferibili alle storie di Giovanni Battista, senza paragoni in epoca altomedievale⁴⁵. Quanto alla fortuna dell'iconografia in ambito italiano nord-orientale, mi piace inoltre ricordare il piccolo ciclo di pitture murali della seconda metà del XII secolo con *Storie di san Giovanni Battista* in San Zeno a Castelletto di Brenzone, sulla costa orientale del Garda. La chiesetta cimiteriale conserva nella navatella sinistra vari episodi della vita del Precursore (*Annuncio a Zaccaria*, *Nascita del Battista*, *Imposizione del nome*, *Predicazione*, *Decollazione*), corredati da iscrizioni e cartigli⁴⁶ (fig. 37).

Rimane isolata, nel semicilindro absidale, la bella testa di *Santo*, dipinto frontalmente, all'estremità destra, che non gioca nessun ruolo nella scena precedente (fig. 31).

Quanto al programma iconografico complessivo, tutto ci autorizza a pensare che nel semicilindro vi trovasse posto un ciclo a carattere narrativo con scene relative al Battista, forse coinvolgente anche il catino absidale con la scena saliente dell'incontro con Cristo e il Battesimo nel Giordano.

Dell'abside centrale – la zona più importante della chiesa – nulla ci è pervenuto⁴⁷; e neppure della navata, tranne alcuni frammenti nella parte alta nord, con greca prospettiva⁴⁸.

Penso che le pitture a fresco delle due absidi laterali siano opera di un'unica bottega, qui attiva nell'ultimo quarto (se non verso gli ultimi due decenni) dell'XI secolo.

Se il sistema decorativo ha un'impronta essenzialmente occidentale, con figure di grande compostezza e dignità che emanano una severa umanità, il loro carattere stilistico è tuttavia inseribile nell'ambito delle tendenze artistiche dell'area altoadriatica, di derivazione e filiazione 'veneziana', dove la maniera mediobizantina, a contatto con l'ambiente occidentale, si arricchisce di elementi nuovi di impronta locale.

Si è notato il carattere 'lombardo' nel *Cristo tra gli Arcangeli*, *survival* nella prima epoca romanica di modelli romani dei secoli precedenti (che resistono in testimonianze periferiche, lontane dai più importanti centri di produzione, quali Milano). Si è detto inoltre, a proposito dei Dottori della Chiesa a Torcello, dell'iconografia piegata a direttive della chiesa locale, con 'occidentalizzazione' nella tipologia dei santi.

Nel sostrato di base si assommano componenti diverse, derivate da esiti figurativi precedenti. Come già avevo avuto modo di notare⁴⁹, qui in Istria si avverte un'eco dei modi tardoottoniani dell'abside popponiana di Aquileia (1028-1031), seppu-

re a distanza di vari decenni: mi riferivo alle teste di alcuni Santi, dipinte frontalmente contro un nimbo di ampie dimensioni, nonché al linearismo insistito e tagliente delle vesti. E continuo a vedere strette affinità tra Aquileia e l'affresco con figure acefale di *Vescovi* nell'abside centrale di Torcello (fig. 38), che attesta una comunanza di modi scaglionabile nell'arco di due o tre decenni⁵⁰.

Quando, presumibilmente nell'ultimo quarto dell'XI secolo, in San Nicolò del Lido si affresca l'*Orazione nell'orto*⁵¹, l'impianto iconografico si rivela sicuro nei tratti compositivi, pienamente calato in un contesto occidentale, frutto di una elaborazione stilistica lontana dai modi orientali (fig. 18).

La datazione proposta tiene conto di tutta una serie di elementi, che ho cercato di esporre.

Riassumo i punti principali. L'architettura e i capitelli vanno datati agli anni '50, se non all'inizio degli anni '60 dell'XI secolo (Buchwald). Dalla chiesa di San Nicolò di Lido, fondata dai Contarini, che viene datata al secondo quarto / 1030-1060 circa dell'XI secolo (precedente il cantiere della terza San Marco) deriva il preciso modello di pianta: in essa la decorazione musiva (perduta, ma ricordata dalle fonti), databile agli anni '60-'80 circa, presentava nella conca absidale il medesimo tema iconografico; il mosaico pavimentale viene datato al 1087. Ancora, il diconicon di Torcello, la cui decorazione musiva viene posta poco dopo la metà dell'XI secolo: essa presenta nel catino il medesimo soggetto della chiesa monastica del Lido (Arcangeli ai lati di Cristo), ripreso in Istria nella variante 'lombarda'; nel semicilindro i Padri della Chiesa occidentale e San Martino, perfettamente replicati in San Lorenzo del Pasenatico.

Si assiste dunque nella chiesa istriana ad una pluralità di esperienze iconografiche e stilistiche, attinte nel più vasto circuito della cultura figurativa medio bizantina acclimatata in tutta l'area altoadriatica, nell'arco temporale che abbiamo indicato. Un patrimonio peraltro condiviso in varia misura anche da altri cicli di pitture a fresco, quali quelle del primo frescante di Pozzoveggiani (fine XI secolo) o del battistero di Concordia (ante 1106)⁵². Le soluzioni lessicali e linguistiche appaiono nei vari luoghi sempre declinate in modo diverso, anche se il sostrato comune di base permane lo stesso.

Per San Lorenzo del Pasenatico, ancora una volta ci troviamo di fronte ad una testimonianza molto importante, che attesta la circolazione di precisi modelli – forse veicolati da *magistri imaginari* veneziani – attinti da un vasto circuito figurativo, con molteplici influenze attinte sia dal mondo mediobizantino che da quello occidentale, facente capo a Venezia e al suo estuario.

Nella bottega di frescantì attivi in Istria dovremo dunque pensare a pittori aggiornati su quanto si andava producendo nei centri lagunari, magari con al loro attivo esperienze dirette in loco.

Un caso emblematico di dialogo molto stretto e coinvolgente tra le due sponde dell'Adriatico, nella seconda metà dell'XI secolo.

Note

¹ M. MIRABELLA ROBERTI, *La chiesa e le mura di San Lorenzo del Pasenatico*, in *L'arte del primo Millennio*, Torino 1950, pp. 91-110. Nell'importante saggio Mirabella Roberti rende conto dei restauri da lui seguiti nel 1942 per conto della Soprintendenza di Trieste (arch. Fausto Franco).

² Lo schema basilicale presenta rapporti armonici tra la navata centrale (m. 6,10) e le navatelle laterali (m. 3,30 – 3,50) e con l'altezza della navata maggiore (m. 9,80).

³ Ritrovate durante i lavori di restauro condotti da Mirabella Roberti (che comportarono l'eliminazione delle seriori mezzelune), misurano in media m. 1,60 x 0,80. Altre finestrelle sul lato meridionale (con resti di transenna) sono occluse.

⁴ MIRABELLA ROBERTI 1950, p. 95.

⁵ Nel lapidario sono esposti frammenti di plutei di recinzione presbiteriale provenienti molto probabilmente dalla stessa chiesa. Datati anche all'VIII secolo, vanno invece posti nell'XI. Frammenti affini sono stati individuati anche in San Michele di Leme. Le transenne delle monofore delle due chiese sono considerate prodotte dalla medesima bottega. Si veda scheda n. 95, pp. 237-239 (con bibl. ivi citata) di SUNČICA MUSTAČ, in I. MATEJČIĆ - S. MUSTAČ, *Kiparstvo od 4. do 13. stoljeća / Scultura dal IV al XIII secolo*, Suradnici na katalogu / Collaboratori per le schede di catalogo P. CHEVALIER - M. JURKOVIĆ, Poreč – Parenzo 2014 (*Umjetnička baština istarske crkve / Il patrimonio artistico della chiesa istriana*), 1).

⁶ Le colonne misurano in media m. 2,20 (diametro 0,40); le basi circa 0,40, i capitelli in generale 0,45 e i pulvini 0,30. Gli archi sono ampi mediamente m. 2,25 e alti 1,30 circa.

⁷ H. H. BUCHWALD, *Capitelli corinzi a palmette dell'XI secolo nella zona di Aquileia*, in "Aquileia Nostra", XXXVIII (1967), coll. 177-222 (traduz. it. di *Eleventh Century Corinthian-Palmette Capitals in the Region of Aquileia*, in "The Art Bulletin", XLVIII, 1966, 2, pp. 147-158).

⁸ Un capitello corinzio 'antico' fu rimesso in opera all'inizio dell'XI secolo, come materiale di spoglio, nell'arcata tra il transetto sud e la navata sud della basilica di Aquileia e "po-

trebbe essere servito agli scultori medievali da modello per gli elementi 'corinzi' dei loro capitelli" (BUCHWALD 1967, col. 191).

⁹ BUCHWALD 1967, coll. 184-186.

¹⁰ BUCHWALD 1967, coll. 186-187: "Le palmette su uno dei capitelli, per esempio, hanno vari rami disposti simmetricamente, con terminazioni appuntite che si curvano verso l'alto, molto simili alle palmette di S. Nicolò (fig. 20). In parecchi altri capitelli, d'altro canto, vi sono palmette più piccole, poste tra quelle grandi e attaccate a queste al fondo, che ricordano i capitelli di Trieste e Caorle (fig. 15). In altri capitelli ancora le palmette sono state semplificate fino a diventare poco più che grandi, semplicissime forme piatte, con vene incise che si irradiano a ventaglio dal centro (fig. 21)".

¹¹ BUCHWALD 1967, col. 187: "tuttavia, benché le basi di Sveti Lovrec siano ancora formate da una scozia fiancheggiata da listelli e da un toro superiore e uno inferiore, come si verifica nei profili del principio del secolo XI, le dimensioni del toro superiore si sono ridotte in modo considerevole a paragone dei profili di Aquileia o di Trieste e anche a paragone del già ridotto toro superiore di S. Nicolò".

¹² BUCHWALD 1967, col. 187. Curiosamente, per G. LUCA (*Capitelli dei secoli IX e X a Capodistria e a San Lorenzo del Pasenatico*, in "Atti e Memorie del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", XXVI, 1996, pp. 357-369), i capitelli "risalgono a un periodo compreso tra la metà del X e il primo quarto dell'XI secolo" (senza tener conto degli studi di Buchwald, pur citato in nota); datazione ribadita in G. LUCA, *Le aule di San Giusto a Trieste dall'alto medioevo al romanico*, Prefazione di P. ZOVATTO, Trieste 2005, pp. 48, 115 (il corredo di scultura architettonica a San Lorenzo del Pasenatico viene indicato come "l'elaborazione di forme tardo-longobarde o proto-carolinghe").

¹³ Non manca di attirare l'attenzione sull'affresco del Lido S. BETTINI (*Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, pp. 21, 23, fig. 1): "su un troncone dell'antica basilichetta di San Nicolò di Lido, oggi incorporato nella caserma adiacente alla chiesa attuale, v'è ancora un affresco per noi di eccezionale

interesse, perché press'a poco coevo all'antica fondazione (ultimo quarto del sec. XI)", che mette a confronto con il pannello musivo dell'*Orazione nell'orto* in San Marco del 1220 circa, a conferma di una circolazione di 'cartoni' "strettamente analoghi, per non dire i medesimi, malgrado la distanza d'un secolo e mezzo circa tra l'una e l'altra pittura". Si veda anche M. MURARO (*Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Presentazione di G. FIOCCO, Venezia 1960, scheda 2. *Cristo nell'orto, Arte del secolo XII*, pp. 35-36, fig. 2), il quale, giudicando da una fotografia in bianco e nero (unica disponibile, visto che il dipinto già non esisteva più; N.F.G.C. 17922) scrive che il dipinto "rivelava tre delle tappe usate per dipingere ad affresco: il volto dell'Apostolo che dorme nel mezzo sembra conservasse incarnato e modellatura; altri volti avevano perduto i lineamenti dipinti sulla massa uniforme dell'incarnato; altri ancora, perduto incarnato e modellatura, rivelavano il disegno abbozzato inizialmente sull'intonaco"; a suo avviso mostra stretti rapporti con i mosaici allora da poco rinvenuti nel presbiterio di San Marco ("negli *Angeli* della *Deposizione* marciana, come in questi *Apostoli* si notano caratteri romanici").

L'affresco è molto noto, anche per la sua altezza cronologica: si veda in particolare W. DORIGO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 24-25, fig. 9; M. AGAZZI, *L'architettura della basilica alla svolta del 1008*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. CAPUTO e G. GENTILI, Venezia 2009, pp. 50-59: 58.

¹⁴ Sono stati indicati riferimenti a Sant'Ilario presso Fusina o a San Giovanni Evangelista in Torcello. Cfr. G. TREVISAN, *San Nicolò di Lido*, in *Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano 2008, pp. 226-228.

¹⁵ F. UGHELLI, *Sacra Italia sive de episcopis Italiae, et insularum adiacentium*, V, Venetiis 1720², coll. 1216-1217, 1220-1233; M. GUIOTTO, *L'antica chiesa di S. Nicolò del Lido di Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CVI, (1947-1948), II, pp. 175-193; M. TOMBOLANI, *Venezia: scavo nell'area dell'antica chiesa di S. Nicolò del Lido*, in "Aquileia Nostra", LIV (1983),

coll. 346-347; L. FABBIANI, *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido (1053-1628)*, Venezia s.d. [1989]; P. PORTA, *Il mosaico pavimentale della chiesa di San Nicolò del Lido a Venezia*, in "Atti del VI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico" (Venezia, 20-23 gennaio 1999), a cura di F. GUIDOBALDI - A. PARIBENI, Ravenna 2000, pp. 35-46.

¹⁶ Per gli influssi della terza San Marco (che si conviene denominare "contariniana" perché iniziata per l'appunto dal Contarini, la cui costruzione verrà però portata avanti dal suo successore Domenico Selvo, 1070-1083, e conclusa dal doge Vitale Falier nel 1094) nell'entroterra veneto (Santa Sofia a Padova, cattedrale di Iesolo, ed altro ancora), rimando al saggio di F. ZULIANI, *Considerazioni sul lessico architettonico della San Marco contariniana*, in "Arte Veneta", XIX (1975), pp. 50-58.; ID., *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in *Storia di Venezia. Temi: l'arte*, I, a cura di R. PAL-LUCCHINI, Roma 1994, pp. 21-144; ID., *San Marco a Venezia*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. ZULIANI, pp. 35-65: 36, 45.

¹⁷ MIRABELLA ROBERTI 1950, p. 99 e nota 48 a pp. 107-108, tav. XXX. T. G. JACKSON, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, III, Oxford 1887, pp. 333-339, data la chiesa all'VIII-IX secolo in base a considerazioni stilistiche. Per W. GERBER (*Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens*, Dresden 1912, p. 53 e ss.) i capitelli sarebbero del IX secolo, ma rimessi in opera nella loro struttura attuale.

¹⁸ MIRABELLA ROBERTI 1950, p. 99. Da un altro documento, «actum in castro Sancti Laurentii» il 24 ottobre 1186, evinciamo l'esistenza di un comune rurale (il primo noto in Istria), che faceva parte dei beni della chiesa di Parenzo, alla quale certo premeva affermare la sua autorità in quella zona, anche in opposizione all'abbazia di San Michele di Leme, con la quale i vescovi di Parenzo furono spesso in lite. Si veda P. KANDLER, *Codice Diplomatico Istriano*, Trieste 1846-1855, sub anno.

¹⁹ F. STELÈ, *Le Byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, in "Atti dello VIII congresso internazionale di Studi Bizantini" (Palermo, 3-10 aprile 1951), II, Roma 1953, p. 258:

"dans les absides latérales, il y a des fragments de fresques byzantines. La demi-coupole septentrionale [sic] montre le Christ entre deux figures debout. Sur les parois des deux absides, il y a des fragments de figures de saints debout". FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, p. 15, tav. 11.

²⁰ S. BETTINI, *Pitture del Veneto orientale e dell'Istria* (capitolo V), Università degli Studi di Padova, Dispense dalle lezioni di Storia dell'arte medievale, a.a. 1964-65, p. 67.

²¹ G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, pp. 42-43, fig. 6: "alle forme sculturali, tra loro autonome e prive di espressione umana, rappresentate a Canfanaro, subentrano qui immagini dalla fisionomia fortemente individualizzata, dipinte con plastica suggestione".

²² A cominciare da M. TAMARO nel periodico settimanale "L'Istria", IX, 1890, n. 428, che data la chiesa agli anni dopo il 1000. Stranamente non ne parlano valorosi studiosi, che tanto si sono prodigati ad illustrare la storia e l'arte in Istria, come G. CAPRIN (*L'Istria Nobilissima*, Trieste 1907) e H. FOLCNESES e L. PLANISCIG (*Bau-und Kunstdenkmale des Küstenlandes*, Wien 1916). S. TAVANO, *Dall'epoca romana al Duecento*, in G. BERGAMINI - S. TAVANO, *Storia dell'arte in Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Ud) 1981, p. 218, ricorda sinteticamente "i relitti di affreschi" dell'abside destra, riferendoli alla metà dell'XI secolo; F. SPORZA VATTOVANI, *Apporti nordoccidentali nella pittura romanica dell'alto Adriatico*, in "Antichità Altoadriatiche", XIX, Udine 1981, pp. 377-393: 387, fig. 6: "Anch'essi s'inseriscono nella fascia che include le terre del Sud germanico, dell'Austria e dell'Italia del Nord, pur tuttavia, rispetto agli altri esempi istriani rivelano «suggestioni bizantine meno repress»" (citando TAVANO 1981).

²³ L'ottimo intervento di restauro si deve a Renzo Lizzi. Per lo stato di conservazione precedente (anni ottanta e novanta del secolo scorso), si vedano due foto da me scattate durante visite in loco (figg. 19-20).

²⁴ N. MARAKOVIĆ, *Le pitture murali nella chiesa di San Martino a San Lorenzo del Pasenatico: nuove interpretazioni di un capolavoro pittorico di XI secolo in Istria*, in "Hortus Ar-

tium Medievalium", 16 (2010), pp. 311-325. La studiosa presenta una corposa messe di opere attinte da un contesto europeo (con 'minimali' di foto), proponendo però spesso confronti assai generici e poco pertinenti, che non colgono l'obiettivo di focalizzare e contestualizzare l'opera.

²⁵ O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969, p. 12.

²⁶ A Galliano con le note iscrizioni «PETICIO» e «POSTULACIO» (di qui migrate anche in Catalogna). Cfr. DEMUS 1969, pp. 111, 158-159.

²⁷ Parti inferiori di una teoria di Santi, zoccolatura a imitazione di transenne scolpite ad intreccio. Si veda il sito www.valchiavenna.com/it/itinerari/San-Fedolino_il_romanico-in-piccolo.html, con testi e foto di Roberto Poiola. Qui il libro retto da Cristo riporta la scritta "Ego sum via veritas et vita", solo parzialmente leggibile. Vi sarebbe stato sepolto Fedele, protomartire della chiesa di Como, ucciso intorno al 303-305. Nel 964 le reliquie vennero riscoperte (e quindi trasportate a Como, nella basilica di Santa Eufemia): sul luogo venne eretto da 'magistri comacini' il piccolo oratorio.

²⁸ Y. CHRISTE, *Une "Majestas domini" de type lombard*, in "Arte Lombarda", 102-102 (1992), 3-4, pp. 5-13 (modello che trova le sue espressioni più antiche a Torba e Mùstair); O. ZASTROW, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Lecco 1983, pp. 192-194; B. BRENN, *La committenza di Ariberto di Intimiano*, in *Il Millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1988, pp. 137-138; S. LOMARTIRE, *Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, p. 63 e nota 131 (formule descrittive e tecniche derivano da San Vincenzo, con un partito luministico più schematico, una sorta di *Reduktionsstil*).

MARAKOVIĆ 2010 ricorda San Fedelino di Novate (nota 14), senza trarne le dovute conseguenze.

Il Pantocrator tra gli arcangeli Michele e Gabriele è raffigurato anche nella chiesa di San Michele a Pozzoveggiani, nella prima metà del XII secolo. Si veda in questo testo il capitolo su Peroi, fig. 34.

²⁹ Anche MARAKOVIĆ 2010, pp. 113-115 propone di riconoscere San Martino, in quello all'estrema destra; per gli altri pensa a San Lorenzo, San Nicola e San Biagio, con argomenti non convincenti, diffondendosi pure sugli abiti dei Padri della Chiesa orientale.

³⁰ I Padri della Chiesa, alcuni dei quali definiti anche Dottori, sono coloro che hanno affermato e difeso con i propri scritti l'ortodossia cristiana e il cui ruolo è stato solennemente proclamato da un papa o da un concilio ecumenico. Il loro culto, insieme alle raffigurazioni iconografiche, ebbe grandissima diffusione in tutto l'Occidente medievale e giunse a formulazione matura tra XII e XIII secolo. Cfr. L. MORGANTI, *Dottori della Chiesa*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1994 (Treccani, on line), con ricca bibliografia e ampia casistica (curiosamente però manca Torcello).

³¹ Nato nel 301 o 317 nella provincia romana della Pannonia da genitori pagani, lo conosciamo nell'iconografia soprattutto per la scena del dono del mantello. Si ricordi almeno la cappella affrescata da Simone Martini con le sue Storie nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi.

³² C. RIZZARDI, *Mosaici altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna 1985, pp. 109-110. La sua immagine compare anche tra quelle dei santi vescovi e confessori nel ciclo pittorico della cripta di Aquileia, con abiti che rispecchiano puntualmente quelli torcellani. Cfr. T. DALE, *Relics, Prayer, and Politics in medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton 1997, p. 93, fig. 49.

³³ A Torcello indossano lo *sticharion* (lunga tunica) che scende in pieghe verticali fino a terra; sopra, Ambrogio e Agostino portano il *phelonion*, lungo fino all'altezza del ginocchio; sono ammantati dall'*omophorion*, impreziosito da ricche decorazioni di gusto tipicamente bizantino. Cfr. R. POLACCO, *La Cattedrale di Torcello*, Venezia - Treviso 1984, pp. 57-58; RIZZARDI 1985, pp. 109-110.

³⁴ I. ANDREESCU, *Torcello V. Workshop Methods of the Mosaicists in the South Chapel*, in "Venezia Arti", 9, 1995, pp. 15-28: 19. Nell'importante saggio, la studiosa considera inoltre il programma iconografico strano e ibrido, elaborato dai committenti locali e passato per l'esecuzione ad un team che do-

vette formulare su due piedi almeno parte del vocabolario visivo per illustrarlo.

³⁵ OTTO DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I/1, Chicago - London 1984, pp. 278-281.

Su Torcello si vedano anche I. ANDREESCU, *Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100*, in "Actes du XVe Congr. Internat. d'études byzantines (Athènes, sept. 1976)", II, Art et Archeologie, communications A, Athènes 1981, pp. 15-30; EAD., *Torcello IV. Cappella sud, mosaici: cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree*, in "Atti del III colloquio internazionale sul mosaico antico (Ravenna, 6-10 sett. 1980)", II, Ravenna 1984, pp. 535-551; POLACCO 1984; W. DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica*, Sommacampagna (VR) 2003; DORIGO 2004, pp. 23-25, 30-32; G. TREVISAN, *Santa Maria Assunta e Santa Fosca di Torcello*, in *Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano 2008, pp. 67-83.

³⁶ DORIGO 2004, pp. 21-63: 24-25. Si sono trovati alcuni piccoli lacerti con tessere vitree di vari colori durante gli scavi del 1982; un frammento con un'aquila con tessere policrome appartenente al mosaico pavimentale è emerso anche nella zona della navata centrale. Si veda in proposito la bibliografia citata a nota 15.

³⁷ S. MAGNO, *Annales Mundi*, Venezia, Museo Civico Correr, mss. *Cicogna*, nn. 3530-3535 (266-271), II, c.113 (citato da DORIGO 2004, p. 62, nota 24).

³⁸ Cfr. DORIGO 2004, p. 62, nota 27; alle pp. 24-25, una bella foto del mosaico pavimentale.

³⁹ Area altoadriatica che non viene presa in minima considerazione da MARAKOVIĆ 2010, pp. 317-325. La studiosa attribuisce viceversa le pitture murali "a qualche scuola pittorica della Germania meridionale, ad una bottega della cerchia pittorica bavarese", precedente a Lambach, indicando tutta una serie di opere (specie miniature degli *scrittori* di Salisburgo e Seon, che si rifanno a Reichenau), datandole al secondo terzo dell'XI secolo. Insiste inoltre sui legami tra i margravi istriani e la corte bavarese, arrivando addirittura a pensare che la chiesa di San Martino "svolgesse la funzione della chiesa privata del rappresentante del potere locale,

ossia del proprietario del feudo". La chiesa andrebbe vista "come l'investimento di un potente feudatario (forse del margravio stesso o conte istriano) su un luogo di culto". Mi sia consentito non commentare questa idea; così come non intendo diffondermi sui confronti stilistici, a mio modo di vedere poco pertinenti.

⁴⁰ DEMUS 1984, I/2, tav. 11, figg. 14-15.

⁴¹ I lacerti, ora conservati al Museo Arcivescovile, provengono dalla cattedrale di Ravenna (si conserva un disegno del Buonamici del 1741, prima della distruzione). Si veda RIZZARDI 1985, cap. 4, pp. 135-150; EAD., *La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. CAPUTO e G. GENTILI, Venezia 2009, pp. 60-85: 66-73 e scheda 20 del catalogo (p. 165).

⁴² Poteva forse trovare posto una *Maestas Virginis*, dato che al di sotto si incontrano scene legate a Maria (Visitazione, nel secondo strato di epoca gotica). O meglio si potrebbe pensare a Storie del Battista, visto che nel semicilindro sussiste l'*Annuncio a Zaccaria* della nascita del Battista: allora potremmo ipotizzare un Battesimo di Cristo, la cui presenza è compatibile con una conca absidale.

Da escludere, per l'unico frammento rimasto, che possa trattarsi della figura di donatore che tiene in mano una costruzione basilicale (MARAKOVIĆ 2010, p. 315).

Si tenga presente l'importanza che si riservava a Zaccaria e Giovanni Battista in terra istriana, se le due immagini stanti (di grandi dimensioni, con Zaccaria che regge un turbolo) si trovano nel mosaico absidale del VI secolo nella Basilica Eufrasiana di Parenzo. Cfr. *Eufrasiana - Cattedrale di Parenzo*, testo di I. MATEJČIĆ, Pula 2014, figg. 118, 121-122.

⁴³ Come correttamente proposto per prima da MARAKOVIĆ 2010, pp. 315-317. La studiosa indica una serie nutrita di manoscritti miniati di epoca carolingia e ottoniana, in ambito europeo, dove compare tale scena. Da parte mia, propongo, a mo' di esempio, l'*Omiliario*, ms. 98, f. 456r, conservato nella Biblioteca del Monastero a Montecassino.

⁴⁴ *Lc*, 1-25: 8-13. "Mentre Zaccaria officiava davanti al Signore [...] gli toccò in sorte di

entrare nel tempio per fare l'offerta dell'incenso. [...] Allora gli apparve un angelo del Signore, ritto alla destra dell'altare dell'incenso. Quando lo vide Zaccaria si turbò e fu preso da timore. Ma l'angelo gli disse: «Non temere, Zaccaria, la tua preghiera è stata esaudita e tua moglie Elisabetta ti darà un figlio, che chiamerai Giovanni».

⁴⁵ Si rimanda senz'altro a M. EXNER, *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico. Gli affreschi carolingi della chiesa abbaziale. Il ciclo romanico della parete est e delle absidi*, pp. 98-99, in J. GOLL – M. EXNER – S. HIRSCH, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia. Patrimonio mondiale dell'UNESCO*, a cura degli Amici dell'abbazia San Giovanni di Müstair (traduz. it. di *Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche. UNESCO-Welterbe*, Zürich 2007), pp. 187-197, schede 88k-96k; 97r-101r, per quelle di epoca romanica. Sono dipinte la seguenti scene: Annunciazione a Zaccaria, Zaccaria muto di fronte al popolo, Nascita di Giovanni, Attribuzione del nome, Predicazione di Giovanni, Carcerazione, Discepoli di Giovanni.

⁴⁶ F. BUTTURINI, *La pittura frescale dell'anno Mille nella diocesi di Verona*, Verona 1987, p. 63, figg. 290-299; G. SALA, *Affreschi della chiesa di S. Zeno a Castelletto di Brenzone*, in "Il Garda. L'ambiente, l'uomo", 5 (1989), pp. 63-75; P. BASSO, G. SALA, G. VEDOVELLI, *Pitture murali nelle chiese del Garda orientale (sec. IX-XVII) / Wandgemälde in den Kirchen des östlichen Gardasees (Jh. IX.-XVII.)*, Torri del Benaco 1992 pp. 119, 122-125; F. FLORES D'ARCAIS, *Verona (XII-XIII secolo)*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, p. 189, figg. 196-197. Sul cartiglio dell'iscrizione nell'Annuncio a Zaccaria si legge: «NE TIMEAS ZACHARIA QUONIAM EXAUDITA ETS», oltre ai titoli S. ZACHARIA e ANGELUS DOMINI.

La scena dell'angelo che appare a Zaccaria compare anche nei mosaici pre-cimabueschi del Battistero di San Giovanni a Firenze (1280-1285 ca.).

⁴⁷ Forse ci potevano essere anche Storie di san Martino, cui la chiesa è dedicata.

⁴⁸ Gli assaggi furono compiuti dal pittore Vittorio Bergagna (MIRABELLA ROBERTI 1950, pp. 104-105, nota 19).

⁴⁹ E. COZZI, *Tra sacro e profano. Iconografia e committenza in cicli pittorici di epoca romanica e gotica nell'Italia nord-orientale*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno internazionale (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 491-503: 491.

⁵⁰ Anche per AGAZZI 2009, p. 58, l'affresco torcellano è confrontabile con quello aquileiese, "ma di qualche decennio successivo, soprattutto nei cromatismi e nel linguaggio lineare delle vesti".

⁵¹ DEMUS 1984, I/2, p. 280; DORIGO 2004, p. 24.

⁵² Di Pozzoveggiani e Concordia ho parlato da ultimo al convegno internazionale su "Matilde di Canossa e il suo tempo" organizzato dal CISAM di Spoleto l'autunno scorso, intervenendo su Acquaneгра sul Chiese (c.s.).



Peroi. Chiesa di Santa Fosca

“Lo stile è singolare, e rinvia al più «espressionistico» e stralunato protoromanico dell’Occidente” (fig. 1)¹. Sono parole scritte da Sergio Bettini, sugli affreschi di Peroi: una felice espressione, spesso ripresa dalla critica successiva. La chiesa di Santa Fosca sorge isolata (figg. 2-4) nella campagna che da Dignano degrada dolcemente verso il canale di Brioni, arcipelago dal mare cristallino, in località Batvači a nord ovest di Peroi (Peroj)².

Va ricordato che Peroi («Praetoriolum») nell’804 era possesso del duca Giovanni e quale “Casale Petriolo” è citato nel Placito del Risano di quell’anno; nel 1028 Corrado II investì i vescovi di Pola di quel feudo; inoltre nel 1197 alcuni terreni in zona risultano di proprietà degli arcivescovi di Ravenna e poco dopo sono inclusi nel feudo del vescovo di Pola³.

L’edificio religioso presenta una pianta di tipo basilicale dalla forma leggermente trapezoidale (figg. 5-6), con tre navate desinenti in tre absidi a terminazione rettilinea, inscritte in spessore di muro, il cui alzatao raggiunge l’emiciclo absidale tramite trombe d’angolo⁴. Lo spazio interno è regolarmente suddiviso da arcate a tutto sesto impostate tramite mensole su massicci pilastri circolari in muratura e uno monolitico, con semipilastri in retrofacciata e nei muri divisorii tra le absidi. Le pietre di imposta sono decorate da scanalature oblique parallele (figg. 7-8).

La porta principale si apre in facciata, una laterale nel muro meridionale. Tre monofore presenti nelle absidi immettono luce dalla zona orientale; la chiesa prende luce anche da aperture nella facciata, con una bifora in alto, e da quelle sulle pareti alte sovrastanti le arcate della navata centrale⁵.

Costruita con conci disposti in fasce di varia grandezza, le superfici esterne sono piane, non articolate, tranne nella parte alta della muratura sotto gli spioventi del tetto nella navata centrale, che presenta una archeggiatura cieca a tutto sesto⁶.

I caratteri architettonici sono stati analizzati in particolare in uno studio molto dettagliato da Branko Marušić⁷, che inserisce tale tipologia in un sottogruppo di architetture istriane ad abside inscritta, proponendo tre fasi di costruzione: la prima assegnabile ad epoca altomedievale; la seconda, di epoca romanica, cronologicamente databile tra il 1150 e la fine del XII secolo, quando vennero rinnovate le parti alte della navata centrale; una terza, di epoca più recente, allorché vennero rialzati i muri delle navate laterali, con la conseguente chiusura delle finestre aperte sui muri della navata centrale (fig. 6 a,b,c). Va precisato

Nella pagina accanto:
1. Pantocrator.



2. Esterno, veduta di facciata e portico.

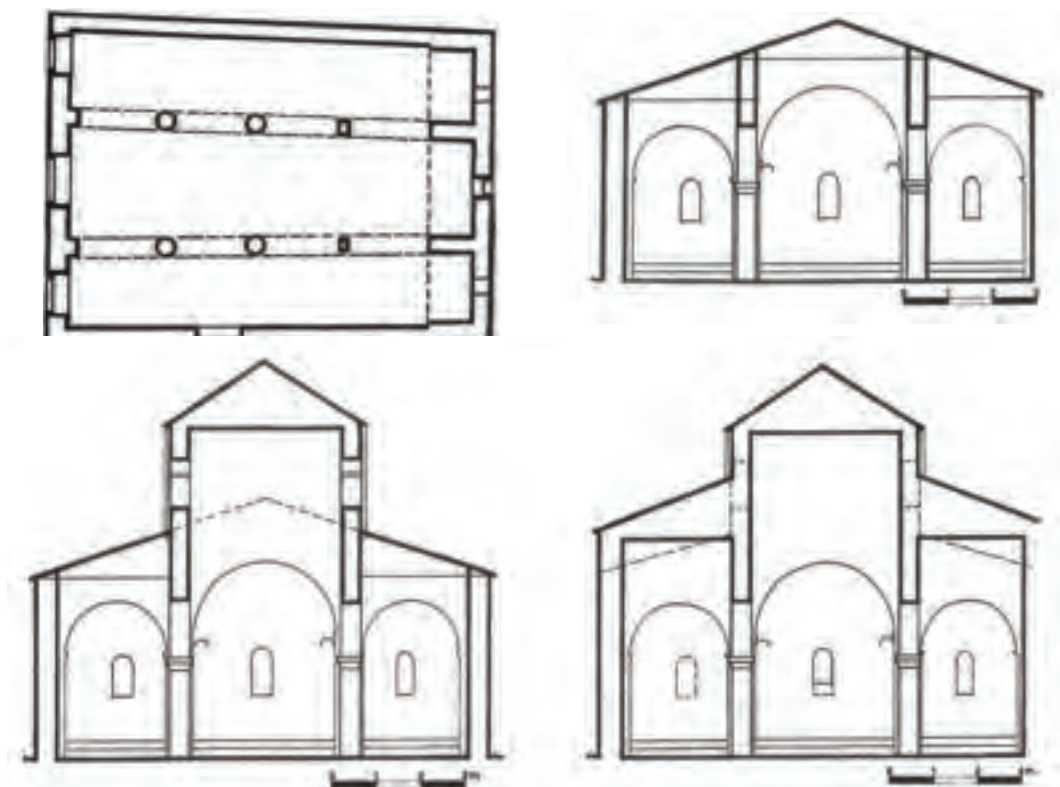
3. Esterno, veduta della facciata dal portico.



4. Esterno, veduta della zona absidale.



5-6. Pianta e sezione trasversale delle fasi costruttive (da MARUŠIĆ 1977).



7. Interno.



8. Pilastro (part.).



9. Interno, lapidario.



10. Abside centrale, parete est, arco trionfale. Ascensione.



però che la cronologia della seconda fase costruttiva, con un *post quem* al 1150, viene indicata da Marušić attenendosi alla datazione assegnata da Fučić alla pittura murale (ritenuta da situarsi attorno alla metà del XII secolo).

Il grande portico antistante la facciata venne aggiunto nel XVI-XVII secolo. Alcuni frammenti in pietra dell'arredo sacro della chiesa più antica furono in parte riusati per le mense d'altare; altri, ora appoggiati al suolo lungo la navata sinistra (fig. 9), sono stati numerati e catalogati⁸.

La chiesa era un tempo tutta decorata, compresi i muri della navata centrale, ma le pareti vennero ricoperte di bianco in seguito ai cambiamenti subiti dalla costruzione, che ne alterarono i rapporti volumetrici e l'illuminazione interna. Fu risparmiata solo la parte alta dell'arco trionfale, con Cristo in mandorla sorretto dagli Angeli, alla presenza degli Apostoli. La riscoperta di nuove pitture murali in altre parti della chiesa data al 1959, con la rimessa in luce di lacerti pittorici nella zona absidale, nonché nelle absidi laterali e nella parete settentrionale.

Da sotto lo strato di calce sono apparse: nell'abside centrale un'ampia composizione, con frammenti di notevoli dimensioni (figg. 25-26); sulla parete settentrionale della navata centrale, in prossimità dell'abside, una bordura verticale con una fascia ornamentale (fig. 24); al di sopra dell'abside destra, una fascia ornata da motivi vegetali (fig. 27); nell'abside sinistra, figure acefale di santi (fig. 28-29).

La descrizione non può che iniziare dalla scena più importante e di vaste dimensioni, dipinta nell'ampia superficie muraria a disposizione che si trova sulla fronte dell'arco trionfale al di sopra dell'abside centrale (figg. 10-20).

Entro una grande mandorla sorretta sui lati da due coppie di *Angeli*, compare la maestosa figura di *Cristo* seduto su un trono intarsiato di pietre preziose,



11. Ascensione. Pantocrator entro mandorla tenuta da angeli.

che benedice con la mano destra e con la sinistra tiene un libro aperto dove si legge «EGO SU(M) PAT(ER)O»⁹, mentre nel nimbo compare la scritta «REX»; al di sotto, due gruppi simmetrici di tre *Apostoli* con le teste sollevate guardano verso l'alto il Cristo in maestà. L'intera scena va evidentemente letta come un'Ascensione.

Sotto il trono di Cristo, al vertice dell'estradosso absidale, entro un riquadro quadrangolare due colombe affrontate bevono nel calice, a simboleggiare l'Eucarestia, secondo un motivo di chiara derivazione paleocristiana (fig. 19).

Una vistosa bordura ornamentale, che corre in orizzontale da muro a muro, suggella in alto la superficie dipinta (fig. 20).

Nel catino absidale, un'ampia composizione di cui ora sussistono frammenti di notevoli dimensioni, presenta al centro l'immagine della *Madonna in trono con il Bambino* sulle ginocchia, che tiene un rotulo in mano (figg. 21-22).



Ad una fascia ornamentale, recante elementi vegetali stilizzati entro motivi cuoriformi, era affidato il compito di suddividere la superficie tra catino e zona sottostante (fig. 26).

Pure nelle due trombe d'angolo laterali sussistono lacerti di decorazione pittorica (fig. 23), specie in quella sinistra, che presenta motivi a 'scaglie'¹⁰.

La parete piana absidale, al di sotto della cornice, conserva un lacerto con un bel volto femminile aureolato girato verso il centro (fig. 26). La figura muliebre presenta un manto blu/azzurro, che le copre anche il capo. Forse poteva tenere in mano una lampada accesa, se il particolare che si nota oltre la spalla può leggersi come una candela. Nel qual caso potrebbe trattarsi della parabola delle Vergini sagge e stolte, piuttosto ben attestata nell'ambito del patriarcato di Aquileia in epoca romanica¹¹.

Il frammento lungo e stretto in verticale, nel punto d'angolo tra la parete nord della navata centrale e l'arco trionfale, non si lascia leggere facilmente (fig. 24):



13. Angeli (part.).



14. Angeli (part.).

15. Angeli (part.).



16. Angelo (part.).





17. Angelo (part.).

18. Apostoli (part.).



19. Cantaro con colombe.



20. Fascia decorativa (part.)





21. Abside centrale, semicatino.

forse si tratta semplicemente di un bordo decorativo, probabilmente una finta colonna o pilastro con nastri annodati. In ogni caso questo ed altri frammenti che si notano in vari punti all'interno della chiesa, ci fanno pensare che fosse estesamente dipinta (ci sono tracce qua e là anche sui pilastri). Presumibilmente sarà stata dipinta anche l'abside laterale destra, dove però nulla sussiste, tranne dei frammenti sopra il catino con una bordura ornamentale che serviva a delimitare superiormente gli affreschi, con una linea in orizzontale che separava il muro dalla copertura (fig. 27).

A differenza di quanto avviene in quella sinistra, dove nella parete nord compare la parte inferiore di una teoria di quattro figure abbigliate in modo omogeneo, con un ricco tessuto quadrettato ottenuto con righe marrone sull'ocra calda di base. Al di sotto, la zona basamentale presenta una decorazione a finte lastre marmoree, alternate nei colori grigio/azzurro e ocra (figg. 28-29).

Si deve a Branko Fučić il primo studio sulla chiesa di Peroi e il suo ciclo pittorico, nel 1959¹². Riconosce nei frammenti l'Ascensione sull'arco trionfale, la Sedes Sapientiae nel catino dell'abside centrale, una teoria di santi nell'abside sinistra e i resti di un fregio sopra l'abside destra, datandoli verso la metà del XII secolo. Secondo lo studioso l'iconografia dell'Ascensione è di origine evidentemente bizantina, anche se nei dettagli è stata modificata con elementi occidentali, visto che alla scena sono aggiunti i segni cosmici e nel

22. Madonna con Bambino.



23. Abside centrale, semicatino, cuffia.





24. Navata centrale, parete nord. Finta colonna con nastri avvolti.

25. Abside centrale, semicatino (part.)



26. Abside centrale, semicilindro.
Volto femminile. Vergini sagge?





27. Abside laterale destra.

centro del registro inferiore è omessa la Madonna. “Il suo posto è occupato dal convenzionale simbolo eucaristico – due pavoni che bevono dal cantaro – in un originale e inusitato nesso iconografico che allude alla permanenza di Cristo eucaristico dopo la sua ascensione”; “quanto allo stile è da notare il pretto carattere romanico occidentale: un dominante linearismo, la ripetizione e l’addizione degli schemi geometrici, la divisione delle grandi forme a particelle autonome e specialmente una spiccata ornamentalizzazione delle lumeggiature che riscontra confronti nella pittura romanica benedettina (Sant’Angelo in Formis e monumenti francesi)”. Nota come le pieghe delle vesti sono sottoposte a schemi geometrici e gli orli dei vestiti degli angeli si aprono a ventaglio, come nei dipinti romanici francesi. Specialmente è caratteristica la rotazione concentrica delle pieghe e il nodo decorativo del manto di Cristo, motivi del XII secolo che compaiono anche nella scultura dei portali francesi. Gli stilismi geometrici trasformano i volti nelle maschere con espressione mistica, sovrumana e molto suggestiva.

Bettini, dopo aver analizzato Canfanaro, San Michele di Leme e San Lorenzo al Pasenatico, passa a Peroi. Scrive: “[...] se ci spostiamo solo di poco più a sud, nel comprensorio di Digano, ci imbattiamo in affreschi, nella chiesa di Santa Fosca, in certo modo eccezionali: il riquadro in alto sulla parete nuda al di sopra dell’arco di trionfo rappresenta, al modo consueto, il Cristo in una mandorla sorretta da angeli, adorato dagli Apostoli che stanno sotto. Ma lo stile è singolare, e rinvia al più “espressionistico” e stralunato protoromanico dell’Occidente (l’epoca, qui, è il secolo XII). Basti osservare il manierismo delle pieghe delle vesti, scheggiate, sventagliate; il gioco delle mani, dei piedi enormi; gli strani



28-29. Abside laterale sinistra (part.).

ingorghi lineari (basterebbero quelli del collo del Cristo). Vengono alla mente pitture dello stesso tempo, e d'un grado analogo di stilizzazione, del pieno Occidente d'Europa: quelle di Saint-Savin, per esempio; oppure, per lo 'scheggiato' delle pieghe delle vesti, etc., la Majestas di Saint-Gilles a Montoire; oppure, per altri manierismi, gli affreschi di Saint-Jacques-des-Guérets. Onde saremmo tentati a concludere, che il nostro impegno di storicizzare, in base al codice delle 'scuole regionali', quale è fino a un certo punto legittimo, sull'esempio dell'abate Lanzi, dal Rinascimento in poi, anche la pittura del Medioevo, e soprattutto nei secoli anteriori al Duecento, va a rischio d'essere continuamente sventato, non solo dal carattere genericamente 'internazionale' dei linguaggi artistici; ma anche dalle abitudini di codesti pittori, specie di quelli ch'erano monaci o al servizio dei monaci, di spostarsi da un convento all'altro, da una chiesa all'altra. Sicché non ci meraviglierebbe affatto di ritrovare una pittura come questa, nella quale ci siamo imbattuti in un villaggio dell'Istria, non dico solo sulle Alpi atesine; ma nella Francia occidentale, o sui Pirenei¹³.

Sulla posizione di Bettini si allinea Giulio Ghirardi, secondo il quale il linguaggio "rinvia agli esempi più tipici dell'arte figurativa del pieno occidente europeo, consentendoci accostamenti stilistici con monumenti localizzabili in un'area assai più vasta rispetto a quella nella quale, nel secolo XII, l'Istria appare inserita. [...] queste particolarità morfologiche, riscontrate a Santa Fosca, rinviano alla cultura pittorica benedettina dell'occidente europeo e, come suggerisce Fučić, richiamano altresì alla memoria alcuni esempi di sculture francesi e addirittura scozzesi, riferibili alla prima metà del secolo XII"¹⁴.

Stranamente, come già abbiamo avuto modo di notare, Otto Demus nell'ancora fondamentale studio sulla pittura murale romanica in Europa, non analizza il territorio istriano. L'unica eccezione viene fatta per Peroi, che viene nominato in un capitolo iniziale del volume, dedicato ad un profilo sintetico sui vari Paesi

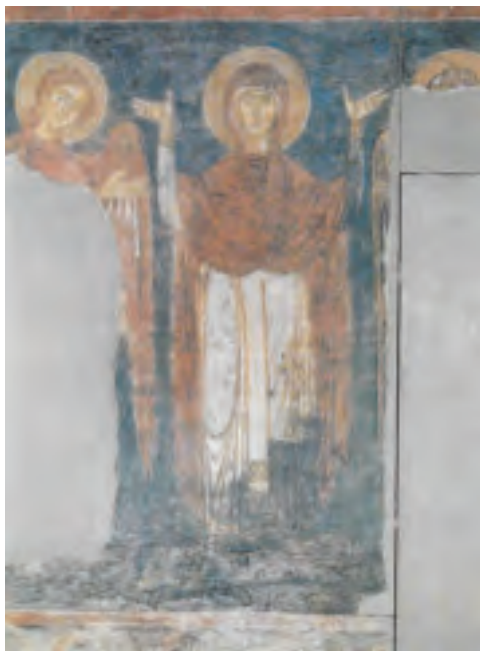
europei. Nello specifico, il nord-est dell'Italia settentrionale “dal XII secolo politicamente e culturalmente dominato da Venezia, nel 1000 era ancora diviso in due”, con Aquileia e Grado che “appartenevano una al mondo nord-occidentale, l'altra a quello orientale-bizantino. Le pitture absidali del duomo di Aquileia, del 1031, sono senz'altro italiane anche nell'idea e nello stile, molto provinciale, e pure occidentale è il carattere della *Majestas* di S. Fosca presso Pola, che, con l'intera Istria, apparteneva alla sfera d'influenza aquileiese. L'orientamento occidentale di Aquileia, però, non poté resistere a lungo al predominio politico e culturale di Venezia; nel corso del secolo XII si giunse ad avvicinamenti che infine portarono a un compromesso che nel 1180 ottenne la sua versione definitiva [...] e nel tardo secolo XII l'arte aquileiese si trovò dominata dall'influsso di quella veneziana”¹⁵. Seppure detto di sfuggita, il carattere ‘occidentale’ riconosciuto a Peroi è netto, secondo lo studioso austriaco: anzi, in certo qual modo, risulta paradigmatico.

Successivamente, altri studiosi italiani prendono in considerazione gli affreschi di Peroi. All'interno di un veloce panorama della pittura romanica in Friuli Venezia Giulia, Sergio Tavano li ricorda assieme a quelli di Summaga (sacello e abside centrale), quali pitture “di grande valore e di grande interesse in senso occidentale”, a oriente e a occidente del territorio del patriarcato di Aquileia: nella chiesa di Santa Fosca, in particolare, “un'Ascensione ha ‘strane’ somiglianze con la pittura ottoniana (e più opportunamente con quella che affiora nel Monastero di Montemaggiore a Burgusio, in Val Venosta) ma anche, e quasi per caso, con certo romanico addirittura catalano (Tahull), nel trattamento delle mani, delle ‘ombreggiature’, nei ‘ventagli’ delle vesti angeliche. È un grafismo astratto, ancora ben imbevuto di un espressionismo ben noto nelle regioni dell'estremo Occidente”¹⁶.

Fulvia Vattovani Sforza dedica una lunga analisi agli affreschi, nei quali trova “una cifratura assai più spinta che nel Romanico francese almeno in pittura, mentre il richiamo alla scultura francese calza soprattutto nella condotta dei panni che sembrano proprio incisi dallo scalpello”; ma “è necessario far ricorso al Romanico e preromanico spagnolo per trovare un linguaggio altrettanto cifrato e astrattizzante, un'«umanità» altrettanto stralunata e le medesime ardite dislocazioni anatomiche”¹⁷.

Igor Fisković riconosce che gli affreschi provano che l'avanzare del gusto occidentale nella pittura romanica nella parte settentrionale dell'Adriatico era già in atto¹⁸. Anche chi scrive ha avuto modo di attirare l'attenzione sugli affreschi di Peroi in varie occasioni, sottolineando le spiccate affinità che il ‘secondo maestro’ di Pozzoveggiani ha in comune proprio con il frescante di Peroi¹⁹.

Nel 2008 Nikolina Maraković pubblica un articolo monografico sulle pitture murali di Peroi, per le quali giustamente rivendica un ruolo specifico nel contesto del romanico europeo²⁰. La studiosa croata, tenendo come punto fermo quanto scritto da Fučić, affronta uno ad uno i vari punti sia iconografici che stilistici,



30. Venezia, San Marco, battistero.
Ascensione (part.).

offrendo una panoramica che spazia ad ampio raggio, con innumerevoli esempi di ambito europeo. Per quanto riguarda l'iconografia dell'Ascensione ribadisce come prototipo il modello "palestinese" di VI secolo, passato in ambito benedettino cassinese e fatto proprio nella pittura murale del sud Italia da un gruppo di chiese 'campano/laziali' nel XII secolo, senza trascurare una panoramica di casi tra nord Italia e i vari paesi europei. Viene inoltre giustamente evidenziato il nesso tematico con la sottostante Sedes Sapientiae. Per quanto riguarda gli elementi stilistici, li definisce di 'lunga durata', derivanti dalla tradizione dell'Italia centro-meridionale (Sant'Angelo in Formis, Sant'Angelo in Asprano). Tuttavia avanza la possibilità di una provenienza dal nord Italia (lombarda, connessa con la Catalogna), che riceve e creativamente trasforma gli impulsi derivanti dalle regioni meridionali della penisola. Per la datazione pensa all'"early twelfth century".

Va ribadita con forza l'importanza delle pitture murali di Peroi, come unanimemente sottolineato dalla critica, non solo in ambito locale o dell'intera Italia settentrionale, ma nel contesto del romanico europeo

Nel contempo la ricchezza delle connotazioni iconografiche e stilistiche è tale che appare arduo sintetizzarle in breve spazio. Mi limito dunque ad alcune considerazioni, proponendo anche nuovi confronti.

L'analisi iconografica ovviamente parte dalla scena che cattura l'attenzione appena si entra in chiesa, posta nella zona alta dell'arco trionfale. A voler riflettere, è proprio la struttura peculiare dell'edificio religioso a determinare lo schema generale della composizione, che comporta la complessità del tipo dell'*Ascensione* qui dipinto: si articola infatti partendo dalla sommità tenendo conto dell'ampia superficie disponibile (atta quindi ad ospitare la spettacolare teofania di *Cristo in trono sorretto da Angeli*); che si amplia con la presenza sottostante degli *Apostoli*, dalla testa girata verso l'alto, quasi abbagliati dall'evento; si perfeziona nel significato eucaristico, con un breve 'segmento' affidato al riquadro con gli uccelli che si abbeverano al cantaro; si completa nel sottostante catino absidale raffigurante la *Vergine in trono con Bambino*, che si lega al tema dell'*Ascensione*, ma contemporaneamente intende anche sottolineare autonomamente il ruolo di Maria nell'incarnazione di Cristo.

Per quanto riguarda l'*Ascensione*, è stato fatto notare da tutti gli studiosi che manca la figura della Vergine, che solitamente nell'iconografia bizantina compare al centro tra gli Apostoli, particolarità che starebbe a significare una connotazione occidentale nel soggetto dipinto. Però, come già è stato detto, la Vergine è presente proprio al di sotto, al centro del catino absidale e dunque in asse con il Pantocrator. Si tratta di una variante significativa, che non intacca il significato complessivo delle immagini che, se lette nel loro insieme, forniscono un arricchimento del messaggio visivo proposto al fedele.

In generale, la tipologia iconografica dell'*Ascensione* presenta una grande varietà di soluzioni formali ²¹. Gli Apostoli, abitualmente rappresentati insieme



31. Aquileia, basilica patriarcale, cripta.
Cantaro con pavoncelle affrontate.

32. Aquileia, basilica patriarcale, mosaico
pavimentale paleocristiano.



con la Vergine, diventano una caratteristica costante di tutte le raffigurazioni occidentali, anche se la disposizione dei personaggi varia con una certa libertà. Qui a Peroi, ad esempio, compaiono nel numero ridotto di sei.

Per quanto concerne la *Maestas Virginis*, va ricordato che la conca dell'abside principale delle chiese viene a essere il luogo deputato a ospitare l'iconografia mariana già nel IX secolo, ma questo fenomeno risultò di maggiore evidenza dagli inizi del X, quando la raffigurazione della Vergine prese il posto di quella del Pantocrator, venendo quest'ultima spostata nella cupola²². Addirittura dal secolo XI in avanti a Maria, e non a Cristo, fu riconosciuta la priorità assoluta per quello che concerne la zona absidale²³.

Poiché il Cristo è in posizione frontale (seduto in trono entro una mandorla campita in alto su uno sfondo di linee orizzontali alludenti a nubi stilizzate), la zona superiore assume il carattere di una teofania, al di fuori del tempo, e l'Ascensione viene intesa anche come una intronizzazione. Per altro verso, l'iconografia di Maria (*Sedes Sapientiae*) non può prescindere dal presupposto esplicitato dal dogma efesino che afferma il titolo di Thetókos, madre di Dio, ruolo peraltro sempre evidenziato dai Vangeli canonici.

Nella scena dell'*Ascensione* Maria spesso è rappresentata stante con le braccia alzate, secondo la raffigurazione dell'orante, come accade ad esempio nell'affresco della seconda metà del XII secolo nel Battistero di San Marco a Venezia, dove è affiancata da due Angeli e Apostoli, che la vede abbigliata con un



33. Peroi. Architrave con pavoni
che si abbeverano al cantaro.



34-35. Pozzoveggiani, abside centrale
e Pantocrator (part.).



maphóron (un pallium che ricopre la tunica, passandole sulla testa) (fig. 30). Nel caso istriano compare in più, al di sotto del trono del Pantocrator, il riquadro di cui si è detto con due uccelli affrontati che si abbeverano al cantaro centrale, alludente all'Eucarestia²⁴. Perfettamente in asse tra Cristo e Maria, funge da *trait d'union* tra le due composizioni: si tratta di una peculiarità iconografica, pensata e adattata alla struttura architettonica dell'edificio religioso. Il motivo è di chiara ascendenza paleocristiana, ben presente ad esempio nel mosaico pavimentale della basilica di Aquileia e da qui ripreso nel ciclo affrescato della cripta nella seconda metà del XII secolo (figg. 31-32)²⁵.

Ma, quel che è più sorprendente, è che un rilievo scolpito con pavoni che si abbeverano al calice si conserva proprio nella chiesa di Peroi (fig. 33), dove è esposto: è stato rinvenuto durante l'intervento di restauro nel 2002, reimpiiegato nel tratto di muro con il quale è stata elevata la navata laterale della chiesa. Il frammento di architrave, lungo 104 cm, si presume sia appartenuto alla decorazione originaria delle porte poste sulla facciata, smantellate durante



la costruzione del portico nel XVII secolo. Viene datato alla fine dell'XI o alla prima metà del XII secolo: come è stato fatto giustamente notare, “probabilmente il grande affresco romanico dell'abside di S. Fosca è stato dipinto poco dopo la costruzione della chiesa, nella prima metà del XII secolo, quando vennero realizzati anche gli architravi in questione”²⁶.

I caratteri stilistici sono, come si è visto, di tipo pienamente occidentale, senza alcuna inflessione bizantineggiante. Cosa piuttosto rara nell'area alto-adriatica, dove viceversa si assiste tra XI e XIII secolo ad una commistione linguistica di componenti formali attinte da est e ovest, che si assommano tra di loro con esiti spesso di non semplice lettura, comportando a volte un non facile 'esercizio di filologia'. Qui invece non ci sono dubbi: Peròi può anzi essere considerato il caso di stile 'occidentale' per eccellenza di tutto il quadrante nordorientale italiano, privo cioè di influssi bizantineggianti. Gli può stare vicino solo la decorazione dell'abside della chiesa di San Michele

Da sinistra a destra:

36. San Pietro in Bosco presso Ala, facciata. Deesis, Cristo in Trono (part.).

37. Müstair, chiesa abbaziale di San Giovanni, abside nord. Intradosso della finestra, ghirlande avvolte da nastri (part.).

38. Müstair, chiesa abbaziale di San Giovanni, abside sud. Intradosso della finestra con decorazione a intreccio (part.).

39. Naturno, San Procolo, parete interna est.
Angelo e decorazione a intreccio (part.).

40. Valle d'Istria, Lapidario del duomo.
Frammento di scultura.



di Pozzoveggiani, subito fuori Padova, dipinta presumibilmente a cavallo tra primo e secondo quarto del XII secolo ad opera di un frescante che rivela straordinarie affinità con questo istriano (figg. 34-35)²⁷. Una datazione che non per nulla penso possa coincidere con quella di Santa Fosca. In base alle opere note e studiate tra Veneto e Friuli, non esiste infatti, a mio parere, nulla di più vicino. Si veda in particolare il catino absidale con il *Pantocrator* tra gli *Arcangeli Michele e Gabriele*: l'impostazione della *Maiestas* su un trono gemmato, la rigida modellazione del volto e dei panneggi con l'uso di grosse linee scure, il tutto reso con accese e vivaci tonalità coloristiche e padronanza della tecnica pittorica, sono tutti caratteri che trovano paralleli nel ciclo di Peroi. Con ciò non intendo ovviamente riconoscere *tout court* l'attività di una medesima bottega, ma indicare due casi che in analoga misura parlano un linguaggio pienamente occidentale: in un modo così schietto, che non trova confronti più puntuali in un territorio tanto ampio. In ogni caso va ribadito che, per entrambi i cicli, i confronti con l'area lombarda (che è la più vicina, e che pur ci sono) rientrano nell'ambito di comuni caratteri generali – ma per questo molto più generici – propri della produzione pittorica della fase iniziale e media del romanico, anche al di là delle Alpi.

Come esito più tardo di questo filone possiamo indicare la *Deesis* dipinta in facciata nella chiesa di San Pietro in Bosco presso Ala, che credo nel XII secolo²⁸, dove la figura centrale di *Cristo* in trono, benedicente e con il libro nel quale si legge un'iscrizione ("EGO SUM LUX MUNDI"), presenta stilizzazioni nel volto che sono in linea con il linguaggio istriano (fig. 36).

Lo schema compositivo della *Maiestas* è comune in area atesina, dove mi piace ricordare in particolare il *Cristo* in mandorla di San Nicolò a Burgeis, che viene datato alla metà del primo decennio del XIII secolo²⁹.

A Peroi, l'aspetto imponente del *Pantocrator* viene accentuato anche dal solido trono sul quale sta seduto, lavorato con una fitta incastonatura di pietre preziose (quasi *cabochons* in prodotti di arte sontuaria)³⁰.

Del resto dalla maniera di questo frescante pare trasparire una certa qual consuetudine con artisti dediti a tali forme di artigianato prezioso, quali potevano essere *antependia*, paliotti d'altare lavorati a sbalzo o coperture di libri, che tanto hanno significato nella produzione artistica di epoca romanica, in tutta Europa. E pure la segmentazione degli abiti, dall'intaglio così netto, richiama alla mente le celle separate degli smalti *champlevé*.

La resa dei tratti somatici è affidata a larghe campiture di base chiare, con una ulteriore 'manipolazione' del volto affidata all'uso sapiente di pennellate decise nei colori delle terre (ocra tendente al rosso e marrone): il tutto sortisce un effetto di accentuato espressionismo, che si complica nei manieristici 'ingorghi' lineari nel collo. Impressiona la libertà del frescante nel dipingere i piedi enormi di *Cristo* e angeli; o le mani degli angeli che paiono agguantare con forza la mandorla,

quasi artigliandola; e ancora la loro disarticolazione nei movimenti eccessivi dei corpi e nella resa della meraviglia da parte degli Apostoli con la testa in su, colti in momenti indimenticabili per atteggiamenti e gesti (l'apostolo che con la mano protegge gli occhi dall'abbagliante visione, o l'altro che si afferra la testa).

C'è anche un che di arcaico, che traspare a Peroi. Per lo schema della *Maestas* sorretta da Angeli vengono in mente addirittura opere anglosassoni, quali la miniatura con Re Edgar che offre la Carta del nuovo monastero a Cristo (966-984) o la pittura murale di Nether Wallop, non lontano da Winchester, di tardo X secolo³¹. Mi riferisco in particolare agli angeli in volo che sorreggono la mandorla con Cristo, dipinti in analoghe pose acrobatiche, con i piedi che toccano le pareti verticali laterali.

Quanto all'ubicazione dell'Ascensione, sarà molto importante ricordare che tale tema trovava posto nella chiesa dell'abbazia di Münstair (anni venti-quaranta del IX secolo) nel medesimo registro superiore sopra le absidi della parete est, configurandosi come un'apoteosi di Cristo³².

Sempre a Münstair, nella decorazione pittorica di epoca carolingia, rinveniamo anche motivi decorativi molto peculiari, che ritroviamo a Peroi: mi riferisco alle aste con fogliame avvolto da nastri (fig. 37), simile al motivo nella navata centrale in Istria (fig. 24). Ma ancor più eclatante sarà ritrovare la decorazione ad intreccio nell'intradosso e strombo inferiore di una finestra dell'abside sud (fig. 38)³³.

Da ultimo vorrei appunto soffermarmi sulla fascia ornamentale alta che corre sopra l'Ascensione (fig. 20), che colpisce per il suo impatto visivo a causa delle dimensioni notevoli, ma soprattutto per la tipologia dei motivi geometrici di fattura decisamente insolita, che all'epoca vede (in Istria e altrove) la diffusione di cornici decorative a greca prospettica, a pelte contrapposte, a nastro piegheggiato o con motivi vegetali stilizzati.

Tale elemento di singolarità è stato notato da tutti gli studiosi che si sono occupati di Peroi, con osservazioni però generiche³⁴ se non addirittura poco o nulla pertinenti, come quando a confronto si sono tirati in ballo addirittura gli *Exultet* dell'Italia meridionale³⁵.

Così come lo troviamo a Peroi, costituisce una sorta di *unicum* nella pittura murale romanica. Se però proviamo a vedere con attenzione, una testimonianza importante e ben nota di epoca altomedievale la ritroviamo in San Procolo a Naturno in Val Venosta, dove la fronte est presenta una decorazione ad intreccio di rilevanti proporzioni, sopra gli Angeli sull'arco absidale³⁶ (fig. 39).

Tuttavia, qui a Peroi ci troviamo di fronte ad una reinterpretazione romanica del motivo decorativo altomedievale, il cui modello preciso si rinviene proprio in loco.



41. Venezia, già collezione Dal Zotto.

42. Roma, Santa Sabina. pluteo.

43. Grado, Duomo, 'trichora'. Pluteo.



44. Concordia Sagittaria. Frammento scultoreo.

45. Valle d'Istria, Lapidario del duomo. Veduta



46. Gallesano, chiesa di Sant'Antonio. Frammenti di recinzione presbiteriale.



Si prenda in considerazione un pilastro del cancello presbiteriale proveniente dalla chiesa della Madonna Alta presso Valle d'Istria, databile all'inizio del IX secolo (fig. 40): la sovrapposizione dei motivi geometrici risulta di palmare identità. Di più, se volgiamo lo sguardo alla produzione scultorea altomedievale in area altoadriatica, vedremo che un motivo perfettamente identico si può rinvenire in San Marco a Venezia, in plutei del matroneo del IX secolo (fig. 48); e ancora in una lastra a Venezia, già in collezione Dal Zotto (fig. 41); assolutamente da confrontare con alcuni plutei di Santa Sabina a Roma (fig. 42)³⁷. Di più, lo ritroviamo sia a Grado che in un frammento a Concordia Sagittaria (figg. 43-44)³⁸.

Vista l'importanza e la novità dei confronti proposti, varrà dunque la pena di soffermarsi in modo diffuso. Partendo naturalmente dall'Istria. E proprio da quella chiesa della Madonna Alta, dove tanto materiale scultoreo di notevolissimo rilievo è stato portato alla luce negli ultimi due decenni e offerto alla conoscenza degli studiosi con importanti contributi scientifici da parte dei colleghi croati³⁹.

Posto sulla cima di un colle a tre chilometri ad occidente di Valle, in vicinanza del tracciato della romana via Flavia (che congiungeva Pola a Trieste), sorge l'antico complesso monastico detto della Madonna Alta⁴⁰. La chiesa originaria era una basilica a tre navate, divise da sei coppie di colonne, con tre absidi semicircolari all'interno e poligonali all'esterno (secondo un modello planimetrico di derivazione ravennate-giustiniana del VI secolo, attestato e diffuso normalmente nell'area del litorale altoadriatico).

Già Branko Marusić effettuando sondaggi nel terreno aveva rinvenuto una ventina di frammenti di sculture risalenti al periodo preromanico; successivamente ricerche sistematiche vennero compiute da Milienko Jurković con la collaborazione di Jean-Pierre Caillet, in collaborazione con la Soprintendenza ai monumenti dell'Istria sotto la guida di Ivan Matejčić, a partire dal 1995, grazie alle quali molto materiale nuovo, di eccezionale importanza, è stato scoperto e studiato, trovando collocazione presso il nuovo Lapidario di Valle, sito nella cripta della chiesa parrocchiale (fig. 45). Le scoperte hanno riguardato capitelli e colonne, frammenti di pluteo, timpani, architravi, transenne e rilievi vari di recinzioni presbiteriali appartenenti all'edificio di epoca carolingia, che sono stati datati all'VIII-IX secolo. Pregevoli si rivelano in particolare i capitelli, presenti nelle varie tipologie del corinzio a foglie lisce e caulicoli, a stampella e a paniere con motivi ad intreccio, tali da far guadagnare al lapicida il nome di "Maestro dei capitelli di Valle".

I medesimi caratteri dell'arredo scultoreo della Madonna Alta si possono ritrovare anche in altre importanti chiese sorte all'epoca della penetrazione carolingia in Istria: nella stessa Valle, ma anche nella chiesa di Sant'Antonio a Galle-



47. Cervignano, abbazia di San Michele Arcangelo.
Mosaico pavimentale.



48. Venezia, San Marco. Pluteo.



49 Aquileia, basilica patriarcale.
Pluteo di recinzione presbiteriale (part.).



50. Pola, Museo archeologico dell'Istria, da San Michele a Bagnole presso Peroi. Pluteo e pilastro di recinzione presbiteriale.

sano (fig. 46), dove i frammenti inseriti nel muro laterale “furono prodotti dalla stessa bottega che realizzò anche una parte dell’arredo liturgico della chiesa di S. Maria Alta distante circa 15 km”⁴¹.

La decorazione ad intreccio, che elimina radicalmente ogni altro elemento decorativo ricoprendo interamente le superfici disponibili, affermata nel IX secolo – dove era presente anche in mosaici pavimentali, come quello frammentario dell’antica abbazia benedettina di San Michele Arcangelo a Cervignano (fig. 47) – continua ad essere largamente usata anche nei secoli successivi e costituirà uno dei temi di base della scultura romanica.

La tipologia evolve passando dall’intreccio vimineo alla fettuccia cosiddetta ‘bizantina’, ben attestata a Venezia nei plutei della seconda San Marco orseolana di fine X secolo⁴². Di inizio XI secolo potrebbero essere anche i plutei della recinzione presbiteriale di Aquileia, solitamente considerati prodotto altissimo del periodo di Massenzio (fig. 49)⁴³. In questo gruppo, con una datazione all’XI secolo, viene ora inserita anche la lastra della recinzione presbiteriale della chiesa di San Michele a Bagnole presso Peroi (fig. 50)⁴⁴.

Il viaggio che tali motivi ornamentali ad intreccio compiono nel medioevo è affascinante e varrebbe la pena seguirlo passando dai secoli prima del Mille per arrivare al Romanico⁴⁵: partendo dalle carpet-pages dei Vangeli di Lindisfarne (fig. 51)⁴⁶ e passando dal noto foglio con patterns ora a Parigi appartenente ad un manoscritto dell’VIII secolo per l’abbazia di Corbie (fig. 52)⁴⁷, per giungere sino alle pitture a fresco di Peroi, alle quali si addice una datazione ai primi decenni del XII secolo.



Da sinistra a destra:
51. Londra, British Library, ms. Cotton Nero D. IV, f. 94v. Vangeli di Lindisfarne.



52. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 12190, fol. Av. Pagina con patterns ad intreccio.

Note

¹ S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento (II parte)*, Dispense dalle lezioni, Istituto di Storia dell'arte, Università di Padova, a.a. 1964-65, pp. 67-68.

² Ora nota e frequentata meta di pellegrinaggio. A causa delle ripetute pestilenze, Venezia nel 1657 provvide a ripopolare la località con famiglie di religione greco-ortodossa provenienti dal Montenegro (gli abitanti tuttora parlano la loro lingua arcaica).

Nei dintorni ci sono numerose testimonianze preistoriche, romane, paleocristiane e altomedievali. La zona ebbe un notevole sviluppo in epoca romana, quando vi passava la strada e la costa era un rinomato luogo di villeggiatura per i ricchi polesani. È ricca di testimonianze medievali: dall'ex chiesa di Santo Stefano, con facciata scompartita da paraste (oggi stalla), che aveva tre absidi, dove lo Gnirs all'inizio del secolo scorso aveva avuto modo di vedere figure di santi e lapidi paleocristiane; a San Michele di Bagnole, con rilievi nel muro esterno (IX-XI secolo); alla chiesetta romanica di San Giovanni Evangelista a Gaiano, della quale rimane solo il suggestivo campanile. Si veda, sinteticamente, D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, pp. 1689-1691, 1852-1856.

Nell'agro circostante si trova una grande concentrazione di 'casite', rifugi temporanei utilizzati dai contadini (che secondo alcuni rispecchiano le antiche abitazioni degli Istri).

³ A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, p. 164, nota 154, figg. 143-145, con densa rassegna bibliografica (gli affreschi non vengono nominati da Alisi).

⁴ Forse originariamente dedicata a Santa Anastasia.

⁵ Queste ultime sono state successivamente murate. Un frammento di transenna è rimasto in situ nella monofora meridionale. Un frammento simile è stato rinvenuto in prossimità della chiesa, dove venne scoperta anche una colonnina d'altare.

⁶ L'esterno è ora completamente intonacato di bianco.

⁷ B. MARUŠIĆ, *Il gruppo istriano dei monumenti di architettura sacra con abside inscritta*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di

Rovigno", VIII (1977-78), pp. 41-185. In precedenza, dello stesso A., *Stenske slike v cerkvi sv. Foške pri Peroju*, in "Zbornik za umetnostno zgodovino", V-VI, Stelètov zbornik, Lubiana 1959, pp. 135-146.

Per prime notizie sul monumento, cfr. *L'Istria*, Trieste 1846, p. 168; A. GNIRS, *Ein Frühchristliche Denkmäler in Pola*, in "Jahrbuch der K.K. Zentral Kommission", IV (1906), 1, p. 232; B. SCHIAVUZZI, *Attraverso l'agro colonico di Pola*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", XXIV (1908), p. 103; D. RISMONDO, *Dignano d'Istria nei ricordi*, Ravenna 1937, p. 137. Sull'architettura si veda più recentemente I. MATEJČIĆ, *Sveta Foška*, Split-Pula 2005.

⁸ In un dettagliato pannello, collocato in fondo alla chiesa.

⁹ L'iscrizione è stata letta e sciolta in vari modi: EGO SUM PAT(ER) O(MNIUM); EGO SU(M) PAT(ER) O(MNIPOTENS?); EGO SU(M) PA(S)TO(R); EGO SU(M) PA(S)T(OR) O(VIUM). Cfr. B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, catalogo a p. 4; ID., *Sv. Foška kod Peroja*, in "Bulletin zavodna za likovne umjetnosti", JAZU, XIII (1965), 1-3, pp. 23-35: 28, nota 6.

¹⁰ Mi chiedo se possano leggersi come ali di angeli, segnatamente di *Serafini* e *Cherubini*, ovvero le gerarchie più vicine a Dio ('asomatoi', senza corpo, solitamente raffigurate con i soli busti alati), che potrebbero trovare posto entro nicchie. Tale ipotesi è però azzardata, in presenza di frammenti minimi.

¹¹ A Gorto di Ovaro (in Carnia) e nell'abbazia di Summaga (inizi del XIII secolo).

¹² FUČIĆ 1963, p. 15, tav. 4, catalogo a p. 4; ID. 1965, pp. 23-35.

Significativamente, gli affreschi non vengono nominati da F. STELÈ, *Le Byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, in "Atti dello VIII congresso internazionale di studi bizantini" (Palermo, 3-10 aprile 1951), II, Roma 1953, pp. 253-259.

¹³ BETTINI 1964-65, pp. 67-68.

¹⁴ G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, pp. 53-58, tavv. I-II, figg. 7-9.

¹⁵ O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969 (traduz. it. di *Romanische Wandmalerei*, München 1968), pp. 58-59. Anche nel-

la successiva monumentale monografia sui mosaici di San Marco a Venezia, lo studioso sorvola sulla pittura murale, citando solo l'*Orazione nell'orto* di San Niccolò del Lido, oltre a "wall paintings, some in Dalmatia, Istria, newly discovered remains in Friuli", sottolineando in generale i rapporti tra le due sfere di influenza (bizantina e occidentale) e precisando: "It should always be kept in mind that something of this subcurrent was almost always present in Venice, at times militating against the Byzantine current, at other times combining and fusing with it". Cfr. O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I/1, Chicago and London 1984, p. 280 e note 26-27 a p. 380 (dove cita FISKOVIĆ 1973 e RIZZI 1976).

¹⁶ S. TAVANO, *Dall'epoca romana al Duecento. Il Romanico. La pittura*, in G. BERGAMINI - S. TAVANO, *Storia dell'arte in Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Ud) 1984, p. 198 e fig. a p. 200; ID., *Presenze bizantine nella prima pittura romanica del territorio di Aquileia*, in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, in "Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 4-8 dicembre 1983)", a cura di G. FORTASSIR, Udine 1984, pp. 453-455 (Peroi viene qui inserito all'interno della pittura 'veneto-bizantina', nel filone che poté "ottenere sostegno da tutta una civiltà pittorica padana e transalpina", da Summaga, a Sanvincenti, al 'Primo maestro di San Giusto').

¹⁷ F. SFORZA VATTOVANI, *Apporti nordoccidentali nella pittura romanica dell'Alto Adriatico*, in *Aquileia e l'Oriente mediterraneo*, in "Antichità Altoadriatiche", XIX (1981), pp. 377-392. Se al romanico catalano viene accordata la preferenza, i richiami fatti sono multipli (dalla pittura romana, al gusto mozarabico, alla Cappadocia e all'Asia Minore).

¹⁸ I. FISKOVIĆ, *Romaničko Slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1987, pp. 21-22.

¹⁹ E. COZZI, *Bettini e la pittura murale romanica delle Venezie*, in «Tempus per se non est». Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986), Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti (12 dicembre 1996), a cura di F. BERNABEI e G. LORENZONI, Padova 1999, pp. 81-112; EAD., *Pozzoveggiani*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'AR-

CAIS, Milano 2004, pp. 80-85.

²⁰ N. MARAKOVIĆ, *The mural paintings in St. Fosca's near Peroj (Istria) and their specific place in the context of European Romanesque*, in "Hortus Artium Medievalium", 14 (2008), pp. 141-157.

²¹ Cfr. V.M. SCHMIDT, *Ascensione, s.v.*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1991 (Treccani, on line). Solitamente nella zona superiore Cristo è raffigurato in trono entro una mandorla sorretto da quattro angeli; nella zona inferiore appaiono i testimoni: la Vergine fiancheggiata dagli Apostoli.

²² Emblematici alcuni esempi, assai noti, esistenti in ambito bizantino (Hosios Lukas, primo quarto dell'XI secolo; Santa Sofia di Kiev, 1042-1046; Santa Sofia a Ochrida, in Macedonia, secolo XI; più vicino a noi a Santa Maria di Torcello, XII secolo). Si veda anche la cupola dell'Ascensione in San Marco a Venezia.

²³ Cfr. L. TRAVAINI, *Maria, s.v.*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1997 (Treccani, on line).

²⁴ Una vite, con il medesimo significato, si trova nell'avorio di Salerno con l'Ascensione dell'XI secolo.

²⁵ E. COZZI, *Gli affreschi della cripta di Aquileia*, in *La basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte / Der Dom von Aquileia. Geschichte, Archäologie und Kunst*, a cura di G. CUSCITO e T. LEHMANN, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (7-9 maggio 2009), in "Antichità Altoadriatiche", LXIX – 2 (2010), pp. 489-520: 498-99, fig. 9.

²⁶ I. MATEJČIĆ, *Sveta Foška*, Split-Pula 2005, p. 22; S. MUSTAČ, scheda 106, pp. 256-257, in I. MATEJČIĆ – S. MUSTAČ, *Kiparstvo od 4. do 13. stoljeća / Scultura dal IV al XIII secolo*, Suradnici na katalogu / Collaboratori per le schede di catalogo P. CHEVALIER – M. JURKOVIĆ, Poreč – Parenzo 2014 ("Umjetnička baština istarske crkve / Il patrimonio artistico della chiesa istriana", 1): "Le finiture di alcuni dettagli della chiesa, piuttosto primitive e irregolari, fanno pensare che la scultura decorativa e quella architettonica siano opera degli stessi lapicidi inesperti". Un altro frammento con la testa di un animale era stato ritrovato da Marušić negli anni settanta del secolo scorso (ora conservato al

Museo archeologico dell'Istria a Pola).

²⁷ Cozzi 2004, pp. 80-85.

Ne deriva la lunetta con *Cristo Pantocratore* nella chiesa di Ognissanti a Padova, riferibile alla seconda metà del XII secolo, che è la più antica testimonianza di pittura murale romanica in Padova città. Cfr. E. COZZI, *Pittura medievale a Padova e nel territorio prima di Giotto*, in "Padova e il suo territorio", XIII (1998), 72, pp. 38-43 : 41-42, fig. 6.

²⁸ La datazione è controversa, oscillando dal XII al XIII secolo. Per questa importante testimonianza pittorica in Vallagarina, cfr. G. DEGLI AVANCINI, *Pitture medievali nel Trentino. 2. La chiesetta di S. Pietro in Bosco, presso Ala*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", XLVII (1968), pp. 453-459; N. RASMO, *Affreschi medievali atesini*, Milano 1971, pp. 124, 242, fig. 126; T. STEPPAN, scheda 35, in H. STAMPFER – T. STEPPAN, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milano 2008, pp. 230-231 (proposta di datazione alla seconda metà del XIII secolo, che non convince).

²⁹ Cfr. H. STAMPFER – H. WALDER, *Affreschi romanici in Val Venosta. La cripta di Marienberg e le chiese dei dintorni*, Bolzano 2004, pp. 102-107, fig. a p. 103.

³⁰ Anche il trono della sottostante *Madonna con Bambino* presenta le medesime caratteristiche, con pietre dure e perle.

³¹ C. R. DODWELL, *The pictorial Arts of the West 800-1200*, New Haven and London 1993, pp. 98-99, figg. 78-79.

³² Con una impostazione monumentale che occupa l'intera larghezza della parete (12,50 m). Si veda in particolare il capitolo di M. EXNER, *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico. Gli affreschi carolingi della chiesa abbaziale. Il ciclo romanico della parete est e delle absidi*, in J. GOLL – M. EXNER – S. HIRSCH, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia. Patrimonio mondiale dell'UNESCO*, a cura degli Amici dell'abbazia San Giovanni di Müstair (traduz. it. di Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche. UNESCO-Welterbe, Zürich 2007), Müstair 2007, pp. 83-113 e schede 85-87k a pp. 181-186.

³³ Cfr. EXNER 2007, pp. 84-92.

³⁴ Fučić 1965a, p. 34, ne propone uno schema grafico. SFORZA VATTOVANI 1981, p. 388

("fascia decorata a motivi geometrici ad intreccio di linee rette e curve, ampiamente usata nella scultura carolingia, ma messa principalmente in voga dalla miniatura insulare").

³⁵ MARAKOVIĆ 2008, p. 152, figg. 15b-c, note 107-108 (facendo un po' di ogni erba un fascio, passando disinvoltamente da Ratisbona, a Campania e Abruzzo, a motivi ornamentali scolpiti in area lombarda). Eppure non serviva andare troppo lontano, quando era sufficiente guardare proprio lì vicino (in casa, per così dire).

³⁶ Per San Procolo a Naturno si vedano, ad esempio, RASMO 1971, p. 13; C. BERTELLI, *La pittura medievale in Trentino-Alto Adige*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 90-104: 90-91, fig. 102.

³⁷ Dei tempi di papa Eugenio II (824-827), cfr. ZULIANI 1970, p. 80, tav. XXXIV.

³⁸ Sinteticamente, si vedano: D. DALLA BARBA BRUSIN, *Scultura ad intreccio altomedievale a Grado*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", XLV (1962-1964), pp. 171-178; F. ZULIANI, *I marmi di San Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*, premessa di M. SALMI, introduzione di B. e F. FORLATI, Venezia 1970 ("Alto Medioevo, 2"), catalogo 49-50, pp. 80-84 e tavv. a p. 170; C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli. L'Alto Medioevo dai Longobardi ai Carolingi*, Pordenone 1977, pp. 84-85 ("Edizioni Archivio Artistico del Friuli").

³⁹ B. MARUŠIĆ, *Contributo alla conoscenza dei monumenti storico-artistici di castrum Vallis e del suo territorio*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", 13 (1982-83), pp. 19-55; J.P. CAILLET – M. JURKOVIĆ – I. MATEJČIĆ, *Le complexe paléochrétien et haut-médiéval de Velika Gospa près de Bale (Istrie): première campagne de fouille*, in "Hortus Artium Medievalium", 2 (1996), pp. 133-135; M. JURKOVIĆ – J.P. CAILLET – I. MATEJČIĆ, *L'église Santa Maria Alta près de Bale (Istrie). Campagne de fouille 1996*, in "Hortus Artium Medievalium", 3 (1997), pp. 225-232; I. MATEJČIĆ – M. JURKOVIĆ – J.P. CAILLET – P. CHEVALIER, *Velika Gospa près de Bale (Istrie). Campagne de fouille 1997*, in "Hortus Artium Medievalium", 4 (1998), pp. 189-198; J.P. CAILLET – M. JURKOVIĆ – P. CHE-

VALIER - I. MATEJČIĆ, *Velika Gospa prës Bale (Istrie). Quatrième campagne de fouille 1998*, in "Hortus Artium Medievalium", 5 (1999), pp. 219-228; *Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia - Museo della città, 9 settembre 2001 - 6 gennaio 2002) a cura di C. BERTELLI, G.P. BROGIOLO, M. JURKOVIĆ, I. MATEJČIĆ, A. MILOŠEVIĆ, C. STELLA, Milano 2001; M. JURKOVIĆ, *Le "Maitre des Chapiteaux de Bale"*, in "Hortus Artium Medievalium", 8 (2002), pp. 349-360; I. MATEJČIĆ - M. JURKOVIĆ, *Il lapidario di Valle*, Spalato - Valle 2002 ("Museo dei monumenti archeologici croati di Spalato. Guida storico-artistica 20"); I. MATEJČIĆ - S. MUSTAĆ, *Kiparstvo od 4. do 13. stoljeća / Scultura dal IV al XIII secolo*, Suradnici na katalogu / Collaboratori per le schede di catalogo P. CHEVALIER - M. JURKOVIĆ, Poreč - Parenzo 2014 ("Umjetnička baština istarske crkve / Il patrimonio artistico della chiesa istriana", 1), *passim*.

⁴⁰ Sita in posizione strategica, dalla collina si scendeva all'antico Porto Colonne, via diretta che portava all'isoletta davanti a Rovigno, dove si trovava il convento benedettino di Sant'Andrea (che conosciamo per l'affresco romanico di cui si è detto nel capitolo iniziale), con il quale forse formava un tutt'uno.

⁴¹ E ancora a Duecastelli, Gurano, Cittanova, San Tommaso presso Rovigno e Siana presso Pola, cfr. MATEJČIĆ - JURKOVIĆ 2002, pp. 12-24; MATEJČIĆ - MUSTAĆ 2014, *passim*.

⁴² ZULIANI 1970, capitolo quarto, p. 94 ss.

⁴³ F. ZULIANI, *Il Romanico*, in *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di G. FIACCADORI, Udine 1999, p. 108.

⁴⁴ MATEJČIĆ - MUSTAĆ 2014, cat. 94, pp. 236-237.

⁴⁵ Trascrivo le belle considerazioni di O. PÄCHT, *La miniatura medievale*, Torino 1984, pp. 60-61: "l'idea dell'infinito intreccio delle forme ha le sue prime manifestazioni nell'ornamento zoomorfo nordico, incubo di forme animali allacciate nel groviglio inestricabile di una lotta mortale per la sopravvivenza. Una lotta di tutti contro tutti, dove l'aggressione si rivolge spesso contro il proprio corpo, che non è più corpo ma un puro intreccio nastroforme.

In questo delirio di forme annodate scompaiono ogni spazio libero, ed è proprio questa mancanza di spazio a produrre un effetto angosciante, come un brulichio disperato e senza via d'uscita. In epoca romanica, dopo diversi secoli, il motivo pagano delle forme intrecciate riappare improvvisamente sia nella scultura che nei manoscritti miniati".

⁴⁶ J. BACKHOUSE, *The Lindisfarne Gospels*, Oxford 1981.

⁴⁷ Cfr. C. NORDENFALK, *Corbie and Cassiodorus: a Pattern Page Bearing on the Early History of Bookbinding*, in "Pantheon", 32 (1974), pp. 225-23; R.W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam 1995, p. 19, nota 59; J.J.G. ALEXANDER, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven and London 1992, p. 5, fig. 2.



Colmo. Chiesa di San Gerolamo

Un ciclo di affreschi della seconda metà del XII secolo si conserva nella chiesa di San Gerolamo a Colmo (Hum), una località tanto piccola quanto affascinante, situata vicino a Rozzo (Roč), nella valle interna di Pinguente (Buzet), in amena posizione paesaggistica¹.

Colmo («castrum Cholmi») era feudo dei patriarchi aquileiesi fin dal 1102² e lo rimarrà fino al 1412, quando passò a Venezia che lo terrà fino al 1797.

Oggi chiesetta cimiteriale, l'edificio religioso presenta una pianta molto semplice, di piccole dimensioni (fig. 2): aula unica rettangolare, desinente in un'abside semicircolare inscritta in spessore di muro, dall'impostazione piuttosto bassa ma larga, con due monofore sul fianco longitudinale destro. L'apparecchiatura muraria con filari di conci regolari in pietra, sagomati nel punto di raccordo con gli spioventi del tetto, fa supporre la presenza di maestranze qualificate (figg. 3-4).

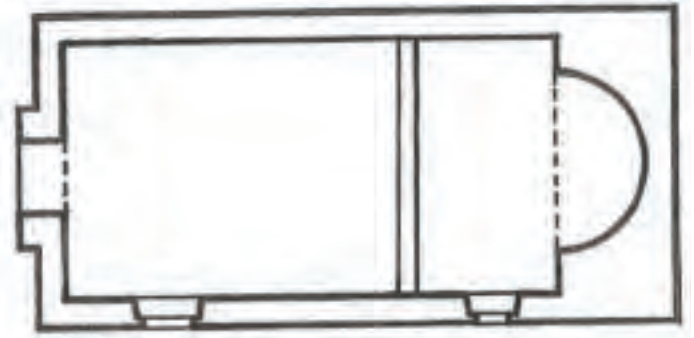
Il ciclo pittorico in origine doveva sicuramente interessare l'intera superficie interna, che però è andata in larga parte perduta. Ora è limitato ad alcune scene, conservate specie sull'arco trionfale e sulla parete laterale sinistra (fig. 5). Non ci è pervenuta infatti la decorazione dell'abside, dove quasi sicuramente doveva trovare posto una *Maiestas Domini* (o eventualmente la variante della *Maiestas Virginis*), come avviene di prassi nelle chiese di epoca romanica nell'intero ambito europeo. Sussistono ancora soli pochi frammenti di affresco³, limitati all'intradosso dell'arco, recante una fascia decorativa a motivi vegetali stilizzati al centro, bordata alle estremità da due eleganti file di fuserole alternate a perline (un motivo di chiara ascendenza e derivazione classica). Una cornice vegetale analoga correva in orizzontale, per separare la conca absidale (dove sopravvive sulla destra un frammento di panneggio e un piede) dalla zona basamentale (fig. 6): qui si legge bene un brano di pittura murale relativo ad un finto velario, nella consueta tipologia che finge un tessuto appeso ad anelli, ricadente a formare una serie di pieghe. Va senz'altro ricordata anche la presenza di graffiti glagolitici⁴, diffusi in vari punti della superficie pittorica dipinta, tra cui uno inciso nella bordura rossa sul lato destro dell'abside (fig. 7); su base paleografica il più antico è stato datato alla prima metà del XIII secolo, periodo che dunque è stato assunto quale lato *terminus ante quem* per le pitture murali.

Decisamente meglio conservata è la decorazione dell'aula, anche se purtroppo rovinata in alto lungo tutto il perimetro, nel punto di raccordo con l'attuale copertura piana. A cominciare dall'arco trionfale, dove trovano posto l'*Arcangelo Gabriele* (fig. 8) e la *Vergine Annunciata* (fig. 9), rispettivamente sul pennacchio

Nella pagina accanto:

1. Sepoltura di Cristo, Maria e le Pie donne (part.).

2. Pianta (da Fučić 1963).



3. Esterno, veduta di abside e parete laterale (part.).



4. Parete laterale esterna (part.).





5. Veduta dell'interno.

6-7. Abside. Fasce decorative e velario; frammenti di affresco con graffiti glagolitici.





8-9. Arco trionfale. Annunciazione, Arcangelo Gabriele e Vergine annunciata.



10. Parete laterale destra. Visitazione.



11. Parete laterale sinistra. Scene della Passione.

sinistro e su quello destro (secondo l'ubicazione canonica, sia in Oriente che in Occidente, specie in epoca romanica⁵).

Il messaggero divino – perduto nella zona corrispondente al volto – è dipinto in atto di incedere, con un ginocchio proteso in avanti: atteggiamento che genera un sapiente movimento delle vesti, rese con stilemi che immediatamente rimandano, specie nel caratteristico svolazzo a mezz'aria di un lembo, all'ambito figurativo tardocomneno e alla sua acclimatazione in area altoadriatica (tra i mosaici di San Marco a Venezia e gli affreschi della cripta di Aquileia).

La *Vergine Maria*, sorpresa dall'annuncio divino mentre sta filando, è dipinta seduta e tiene tra le ginocchia un cestello con un gomitolo; una sobria ambientazione architettonica sui montanti dell'arcone accompagna i due episodi, fungendo da elemento di raccordo. Va inoltre notato da subito che i personaggi si stagliano su uno sfondo suddiviso in scomparti rettangolari (segnatamente all'altezza del busto e del volto), secondo una soluzione comune nella pittura murale medio romanica.

L'unico episodio che sussiste sul fianco destro dell'aula è un riquadro, presente tra l'arco trionfale e una piccola monofora, che – seppure completamente perduto per la metà superiore a causa di una grossa lacuna – è tuttavia facilmente leggibile come una *Visitazione* (fig. 10). Inoltre, poiché sul lato opposto incontriamo vari riquadri inerenti alle storie della *Passione*, è del tutto plausibile pensare che qui le scene cristologiche continuassero con episodi relativi alle storie dell'*Infanzia di Cristo*.

Sul fianco longitudinale sinistro, dopo un'ampia zona andata perduta che interessa la superficie a partire dalla retrofacciata – pure perduta, e dove presumibilmente sarà stato dipinto un Giudizio finale – dalla metà circa della parete incontriamo quattro episodi che, al di là di lacune più o meno importanti, si lasciano leggere agevolmente (fig. 11). Tranne il primo all'inizio della sequenza, assai frammentario e di piccole dimensioni, davvero di incerta se non impos-



12-13. Parete laterale sinistra.
Lavanda dei piedi (?)
e Salita al calvario, Crocefissione.

sibile lettura: potrebbe trattarsi di una *Lavanda dei piedi*, se il lacerto raffigura uno sgabello sul quale poteva stare seduto Pietro⁶.

Seguono, nell'ordine, la *Salita al calvario* (fig. 12), la *Crocefissione* (fig. 13), la *Deposizione* (figg. 16-17) e la *Sepoltura di Cristo* (fig. 18).

Nella seconda scena, pervenutaci solo nella metà inferiore, è rappresentata la *Salita al calvario*⁷: la figura di Cristo vestita di bianco incede verso destra, trascinata in avanti da un soldato che tiene in mano una corda e seguita da altri due personaggi, uno maschile con corta tunica e l'altro femminile con lunghe vesti. La *Crocefissione* così come l'adiacente *Deposizione* sono purtroppo parzialmen-

14-15. Crocefissione (part.).
Cristo patiens e Longino.



te rovinate da un riquadro affrescato soprammesso in epoca successiva (XVI secolo), che mutila la decorazione pittorica medievale.

La prima delle due scene, per quel che si vede, presenta elementi molto interessanti, anche dal punto di vista iconografico. Infatti, ai lati del Cristo *patiens* in croce (fig. 14), è presente a sinistra la figura di *Longino* in verde, con l'asta che gli trafigge il costato (fig. 15); inoltre pochi lacerti sulla destra ci permettono di identificare il personaggio con *Stephaton*⁸, che avvicina alla bocca di Cristo un'asta con la spugna intrisa di aceto e fiele, secondo il racconto evangelico⁹. Siamo dunque in presenza di uno schema di ascendenza piuttosto arcaica, ben attestato nel medioevo (seppure in rare occorrenze), tema sul quale ci soffermeremo in seguito.

Della *Deposizione dalla croce* sussiste la metà sulla destra (figg. 16-17), relativa ad un braccio della croce stessa, sormontato da un angioletto piangente; la figura meglio conservata è quella di *Nicodemo*, che estrae con una tenaglia il chiodo dalla mano sinistra di Cristo¹⁰, mentre a fianco si vede la sagoma dell'apostolo *Giovanni*, raffigurato nella consueta posa di costernazione e dolore.

Il riquadro successivo raffigura la *Sepoltura di Cristo* (fig. 18): il suo corpo, con il capo recante il nimbo crocesegnato (fig. 19), viene posto in un sarcofago di marmo, poggiato su un terreno cosparso di zolle fiorite. La scena fissa proprio il momento in cui Cristo viene adagiato nella sepoltura, avvolto nel sudario, retto per i lembi da *Giuseppe di Arimatea* al centro (fig. 20), mentre alle due estremità compaiono la madre *Maria* chinata che sorregge tra le mani il capo del Figlio, con alle sue spalle altre due *Pie Donne* (fig. 1) e l'amato discepolo *Giovanni* che gli tiene i piedi.



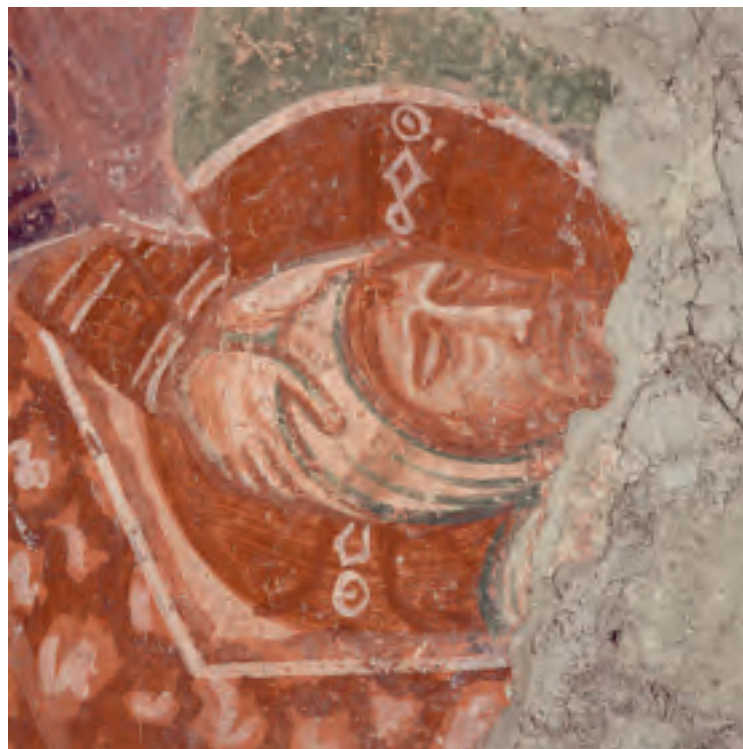
16. Parete laterale sinistra.
Deposizione dalla croce.



17a-b. Deposizione dalla croce (part.).



18-19. Parete laterale sinistra. Sepoltura di Cristo, Maria e le Pie donne, Cristo (part.).



20-21. Parete laterale sinistra. Sepoltura di Cristo, Giuseppe di Arimatea (part.). Storie di san Lorenzo, Condanna di Valeriano (part.).

Al di sotto di questa scena, nel registro inferiore, sussistono alcuni lacerti relativi al *Martirio di san Lorenzo* come è possibile arguire grazie alla presenza di due iscrizioni, in lettera capitale: «VALARIANUS» e «S. LAURENCIUS» (figg. 21-22). La figura del santo, probabilmente disteso sulla graticola, non ci è pervenuta, mentre si vede bene l'imperatore con la mano alzata e l'indice puntato in segno di comando verso i carnefici, dei quali si scorgono alcune sagome¹¹.

Probabilmente l'intero registro inferiore ospitava scene agiografiche a carattere narrativo, dedicate anche ad altri santi.





22. Storie di san Lorenzo, part. con iscrizione.

Il ciclo di affreschi, scoperto nel 1949 da Branko Fučić, viene fatto conoscere dallo stesso studioso, che li data tra la seconda metà del XII e la prima metà del XIII secolo¹². Ritene che le influenze bizantine siano state dirette, avvertibili specie nelle scene dell'*Annunciazione* e della *Crocefissione*; nel sottolineare i modi di ascendenza macedone, pone l'accento sulla dinamica della torsione del busto, la cosiddetta 'curva bizantina', esibita nella *Crocefissione* appunto, ritenuta sintomo *tout court* di influsso orientale; riconosce tuttavia un'influenza anche della cultura occidentale, ad esempio nell'adozione di fasce orizzontali di diverso colore su cui inserire le immagini. In conclusione, indica come area di provenienza la zona del patriarcato di Aquileia e Venezia nel XII-XIII secolo (mosaici di San Marco, Torcello e Trieste, affreschi della cripta di Aquileia); quanto alla corrente bizantina la più vicina è quella comnena, che nei Balcani ha prodotto vari cicli quali Nerezi e Curbinovo.

Per Sergio Bettini nella chiesa di San Gerolamo di Colmo, sotto l'altopiano della Ciceria, "ci ritroviamo in una cultura pittorica più normalmente 'adriatica' [rispetto a Santa Fosca di Peroi, che rimane "un'eccezione, un inserto"]: cioè assistiamo, ancora una volta, alla convergenza di modi 'salisburghesi', trasmessi probabilmente dalla cerchia artistica del Patriarcato di Aquileia (s'avvertono, per esempio nella Sepoltura di San Girolamo, consonanze con stilemi di Concordia-Summaga, e più oltre di Termeno; etc.), con modi derivati invece dal quadrante della Macedonia; in questo caso mi sembra poco dubitabile che il trapasso sia avvenuto per la via della Dalmazia (basti confrontare, per esempio, a San Gerolamo di Colmo l'Annunciazione, ai lati dell'arco di trionfo, con la Deisis di Donji Humac nell'isola di Brazza, in Dalmazia appunto)"¹³.

Giulio Ghirardi dedica a Colmo un intero capitolo, presentando una dettagliata descrizione delle singole scene e riassumendo i precedenti giudizi di Fučić e Bettini, accogliendo sostanzialmente e chiosando quest'ultimo¹⁴. Per lo studioso, che ridimensiona il discorso relativo alla 'curva bizantina' enfatizzato da Fučić, "la vena linguistica balcanica si insinua in un discorso che risulta ancor ricco di richiami alla tradizione figurativa salisburghese", con riferimento in particolare alla Crocefissione miniata nell'Antifonario di San Pietro (1147-1164), ora a Vienna. Inoltre, pur avvertendo profonde differenze linguistiche tra il nostro ciclo della Passione e quello di Aquileia, ammette che il maestro sconosciuto che lavorò a Colmo rivela "una educazione artistica non comune, spiegabile soltanto se pensiamo agli intensi legami intercorrenti tra l'Istria e Aquileia". Indica come termine *post quem* la metà circa del XII e come *ante quem* i primi decenni del XIII secolo (in base ai caratteri epigrafici delle iscrizioni). Successivamente il ciclo ha goduto di una discreta fortuna critica¹⁵, che ha continuato ad evidenziare la duplice componente stilistica (bizantineggiante e



23-24. Aquileia, basilica, cripta.
Deposizione e San Pietro consacra Ermagora
vescovo alla presenza di san Marco.



occidentale), proponendo come indicazione cronologica i decenni che stanno a cavallo tra XII e XIII secolo.

Anche chi scrive ha dedicato un breve contributo al ciclo pittorico di Colmo¹⁶, con proposte di stilistiche e cronologiche che a distanza di tempo mi sento di confermare e cercherò qui di articolare ulteriormente.

Il ciclo si caratterizza per una resa cromatica sapiente, molto raffinata seppure entro un uso limitato della gamma coloristica, tutta giocata sulle tonalità delle terre (su cui spicca un rosso caldo, che si sposa sapientemente con l'ocra, il verde e pallide tonalità di grigio azzurro): colori mossi e ravvivati dalla presenza di numerose lumeggiature. Vi è all'opera un frescante di alta qualità, che a mio modo di vedere potrebbe essere stato qui attivo negli ultimi due decenni del XII secolo, in un momento di poco successivo al 1180 circa, e rappresenta una delle voci più autorevoli in un contesto figurativo ben attestato nell'area del patriarcato di Aquileia.

Stringendo l'ottica alla contingenza che maggiormente ci interessa, è l'ampio ciclo pittorico della cripta patriarcale aquileiese a fungere da elemento catalizzatore per i modi stilistici, che ritroveremo peraltro diffusi ad ampio raggio. È altrettanto chiaro che la forte impronta 'bizantineggiante' che qui (e altrove, tra Veneto e Friuli) si avverte nel corso del XII e del XIII secolo, fa capo in linea di massima all'impresa musiva marciana in Venezia, che nelle sue varie fasi ha svolto una funzione di modello cui ispirarsi, con tempi di medio/lunga durata, da verificare caso per caso.

Gli affreschi della cripta aquileiese costituiscono un caso esemplare. La bottega di frescantì qui attivi vede all'opera un'*équipe* all'interno della quale sono individuabili diverse mani, che non sempre raggiungono gli apici qualitativi propri del capo bottega, il cosiddetto 'Maestro delle Storie della Passione' (figg. 23-24). Tuttavia l'impresa è omogenea e semmai proprio dagli interventi più deboli si evincono ulteriori componenti stilistiche: un sostrato locale, insomma, che si somma agli stilemi di quel particolare 'bizantinismo veneto', che

si era acclimatato nell'area altoadriatica. Come è noto, le opinioni relative alla cronologia di tale impresa pittorica continuano ad essere discordanti, con oscillazioni che vanno dalla prima alla seconda metà del XII secolo (fino a giungere all'inizio del Duecento). Personalmente, ho da sempre creduto ad una datazione tarda, posteriore - seppure non di molto - al San Panteleimon di Nérezi (con un *post quem*, dunque, al 1164) e il medesimo giudizio è stato espresso ed articolato da Thomas Dale nell'importante monografia sulla cripta aquileiese¹⁷. Lo studioso ha fissato una datazione attorno al 1180, individuando nel patriarca Ulrico II il committente del ciclo pittorico, in base ad una serie di considerazioni che mi trovano del tutto concorde. Siamo all'indomani della *pax* veneziana del 1177, che aveva visto convergere a Venezia il papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa: un capolavoro di diplomazia anche del doge Sebastiano Ziani, che ebbe come teatro San Marco, dove tra l'altro a Ulrico venne affidato un ruolo importante (la traduzione dell'omelia papale per Federico I, dal latino al tedesco). Nella basilica dogale allora la fase musiva all'apice dei lavori era quella relativa in particolare alla cupola dell'*Ascensione* e



25. Venezia, San Marco. Cupola dell'Ascensione (part.), Apostolo Bartolomeo.



26. Annunciazione, Arcangelo Gabriele (part.).



27-28. Venezia, San Marco. Arcone della Passione (part.), Crocefissione.

all'arcone della *Passione*, dove, accanto a modi dello 'stile dinamico' (per dirla con Demus), trovano posto anche cadenze più semplificate¹⁸.

Mi limito a proporre dall'ampio ciclo aquileiese due scene, dalle quali si può evincere *ad evidentiam* l'origine dei modi del frescante attivo in Istria, che si rifà in modo molto stretto a questo preciso lessico figurativo. E ancora, dal cantiere musivo in San Marco estrapolo a mo' di esempio particolari dalla cupola dell'*Ascensione* e dall'arcone della *Passione* (figg. 25, 27-28): presentano strette analogie con Colmo la *Crocefissione* (si veda anche il modo di annodare il perizoma), nonché alcune teste dell'arcone occidentale. Se confrontiamo poi dettagli significativi, quali la resa del panneggio degli abiti in uno degli *Apostoli* marciari e l'*Arcangelo Gabriele* istriano, noteremo l'identica maniera di disegnare il bordo inferiore delle vesti, oltre al leggero svolazzo a mezz'aria del panno, così tipico e peculiare (figg. 25-26).

Gli anelli di una catena molto stretta (e vicinissima nel tempo) che partono da Venezia, approdano ad Aquileia e di qui transitano in Istria sono a mio modo di vedere del tutto evidenti: a testimonianza di una precisa trasmissione e circolazione di modelli.

Vorrei inoltre richiamare l'attenzione anche su altre opere – più o meno note – che a mio avviso presentano affinità stringenti con il ciclo istriano. Innanzitutto segnalo una scena frammentaria, finora assai poco conosciuta, rinvenuta negli anni ottanta del secolo scorso sulla parete destra della chiesa della Madonna della Tavella a Madrisio di Fagagna in Friuli, riferibile ad un *Compianto* (andato perduto), che credo databile fra terzo e quarto venticinquennio del XII secolo: qui un lacerto con l'intenso volto di Maria, che si connota per evidenti caratteri bizantineggianti, presenta strette analogie nella resa dei tratti somatici con le Pie Donne istriane (identico l'ovale del viso, presentato di tre quarti). Una seconda opera è la *Crocefissione*, dipinta sulla parete sud del sacello dell'abbazia benedettina di Summaga, che credo riferibile alla seconda metà del XII secolo (con una preferenza per l'ultimo quarto). Qui le affinità con le pitture murali istriane si colgono agevolmente confrontando la resa dei volti: si mettano vicino – in particolare – quelli di *Cristo patiens*, resi con una trama lineare che restituisce tratti somatici molto vicini tra di loro; inoltre è comune

29. Donji Humac / Umazzo Inferiore (isola di Brazza). Deisis.



pure la pastosità del modellato, che sottolinea con spesse ombreggiature occhi, nasi, bocche e contorni dei visi (si avvicini il San Giovanni dolente di Summaga, ad esempio con il Nicodemo di Colmo).

Si tratta di opere presenti nell'area del patriarcato di Aquileia, certo sparse testimonianze all'interno di un tessuto figurativo che doveva presentarsi all'epoca ben altrimenti ricco e articolato. Le due componenti stilistiche (occidentale e orientale), variamente graduate e spesso commiste tra di loro, connotano buona parte della produzione pittorica di epoca romanica nel nord-est dell'Italia. Anche l'Istria non si sottrae a tale intreccio di influssi, che di volta in volta pesano maggiormente in una direzione piuttosto che nell'altra. Il ciclo di Colmo corrisponde senza dubbio alla testimonianza maggiormente ricettiva di schemi tipologici e stilemi bizantineggianti. Ma più che a una migrazione di modi provenienti direttamente dalla provincia bizantina, mi pare che il nesso da istituire sia quello che conduce all'area del patriarcato di Aquileia (che oltretutto nel XII secolo, anche storicamente, aveva tra i propri feudi pure quel territorio istriano).

Indico sinteticamente alcuni nessi (schemi tipologici e caratteri stilistici). Le lumeggiature 'a pettine' sul ginocchio, così caratteristiche, possono trovare significativi corrispettivi nella tecnica del mosaico (ad esempio in alcuni *Apostoli* del semicilindro absidale in San Giusto a Trieste, dei primi decenni del XII secolo); ma anche in molte figure del ciclo dipinto nella cripta di Aquileia, che indubbiamente rimane il referente più immediato per le valenze stilistiche nel loro complesso.

Ritornando all'*Angelo annunziante* sull'arco trionfale, sia il modo di incedere che gli svolazzi della veste indicano immediatamente l'ambito bizantino: scontato è il rimando ad una versione di poco più matura e manieristica, in San Giorgio di Curbinovo (1191). Ma pure la tipologia di *Cristo crocefisso* (resa del volto e del perizoma) gravita verso il medesimo contesto figurativo bizantino, ovvero di acclimattizzazione di tali maniere nell'arco altoadriatico. Insomma: da Nerezi, si giunge a Venezia e da qui ad Aquileia.

A conferma di ciò, vorrei richiamare l'attenzione anche su uno smalto, montato nella *Pala d'Oro* di San Marco a Venezia verso il 1209, con *exuviae* conseguenti alla IV Crociata: si veda la *Crocefissione*, alla quale l'affresco istriano si apparenza strettamente (nello schema generale, ma anche nella complessa resa delle pieghe del perizoma basso sui fianchi). E si rammenti che i grandi smalti delle *Feste*, ora marciiani, derivano dal convento del Pantocrator a Costantinopoli e rappresentano gli esempi più maturi e tipici della pittura tardocomnena (dei tempi di Manuele Comneno, 1143-1180)¹⁹.

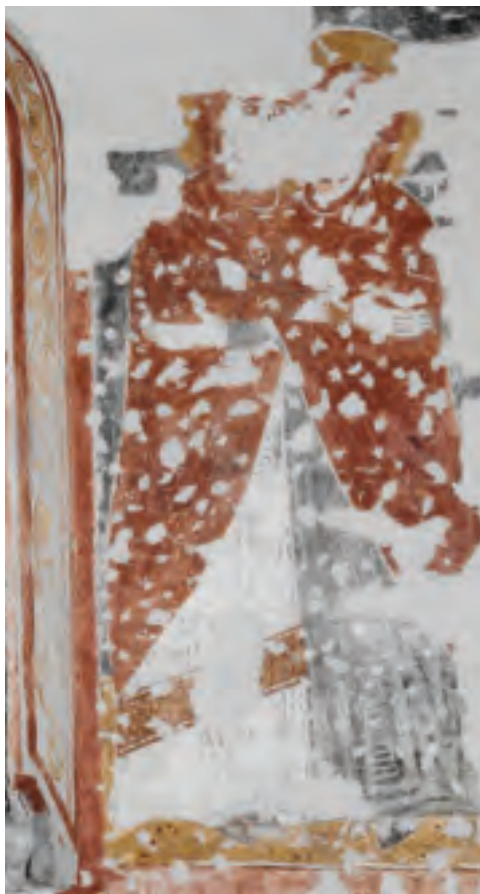
Quanto ai confronti con opere dalmate, mi pare che si tratti di casi – di pregevolissima qualità – ma alquanto più tardi. Infatti l'affresco con la *Deisis* di Donji Humac / Umazzo Inferiore (fig. 29) nell'isola di Brazza²⁰, ricordato da Bettini, è riferibile al pieno Duecento, quando l'ondata di bizantinismo macedone de-



31. Perteole, chiesa dei Santi Giacomo e Anna.
Annunciazione.

32. Udine, chiesa di Santa Maria di Castello,
abside laterale destra. Deposizione.





33-34. Pescincanna, chiesa di San Michele Arcangelo. Visitazione e Crocefissione.



rivante da Nerezi viene tradotta in una forma più monumentale, con un minor grado di agitazione lineare, priva dei manierismi sul tipo di Curbinovo (1191). Anche nell'*Evangelario* di Traù, prodotto nel monastero benedettino di San Giovanni Battista a Traù, databile tra il 1230 e 1240 e superbamente decorato, pure con miniature a piena pagina quali l'Annunciazione, il 'bizantinismo' si è evoluto in una fase più matura (fig. 30)²¹.

Una datazione per le pitture murali istriane ancora entro gli ultimi due decenni del XII secolo è a mio avviso suggerita anche dai confronti con altre opere presenti in Friuli, ma chiaramente più tarde (prima metà del XIII secolo). Mi riferisco in particolare agli affreschi scoperti piuttosto recentemente nella chiesa di Sant'Andrea di Perteole (vicino ad Aquileia), databili a mio modo di vedere attorno al 1220-1230 circa (fig. 31) o quelli più noti dell'abside destra di Santa Maria di Castello in Udine (fig. 32).

Nel primo caso, le valenze bizantineggianti sono prevalenti, ma appartengono ad un momento più maturo rispetto a Colmo: si confrontino le due *Annunciazioni* (e si veda anche il *Martirio di sant'Andrea*). A Udine è già molto evidente l'assommarsi, su un comune sostrato linguistico di impronta 'bizantineggiante', di nuovi influssi più decisamente occidentali, quali si stavano evolvendo all'interno dell'entroterra friulano e veneto, tra XII e prima

metà del XIII secolo: si osservino in particolare, in Friuli e in Istria, le figure di *Nicodemo*, che compaiono nelle *Deposizioni dalla croce*, che ben esemplificano diversità di linguaggio e di datazione. Il frescante udinese è il capofila di una maniera ben attestata nella prima metà del Duecento in Friuli, fino ad arrivare in Carnia: prova ne sono gli affreschi della pieve di Gorto di Ovaro, che si connotano per una evidente trama lineare che innerva le figure, in particolare la teoria delle *Vergine sagge e stolte*, che peraltro possono annoverare come loro antecedenti (di vari decenni) proprio le *Pie Donne* nella scena della *Sepoltura di Cristo* in Istria.

Le espressioni pittoriche nel nordest dell'Italia, riferibili ai secoli XII e XIII, sono sempre in bilico tra Oriente e Occidente, con una commistione di modi che produce caso per caso esiti diversi, variamente calibrati tra le due componenti. Gli importanti affreschi da non molto scoperti nella chiesa di San Michele Arcangelo a Pescincanna, vicino a Pordenone (figg. 33-34), che penso databili ancora entro la fine del XII secolo, rappresentano il filone che – semplificando – indico come 'occidentale'²². Quelli di Colmo possono venire additati, nello stesso torno di tempo, come una delle più significative testimonianze relative al secondo filone, in cui le componenti stilistiche di 'bizantinismo veneto' sono prevalenti. Un confronto tra le due scene della *Visitazione* può essere, credo, eloquente.

Vale la pena infine soffermarsi brevemente sulla figura di *Stephaton*, nome dato nel medioevo al soldato romano che compare nei racconti evangelici canonici (ma senza nome). Non si sa quando e come per questo personaggio nasce il nome di *Stephaton*, se fosse diventato comune ben prima della fine del primo millennio. Certo è che la sua presenza nel contesto della Crocifissione è ben attestata nell'iconografia medievale, solitamente appaiato a Longino ai lati della croce, anche se nella narrazione dei Vangeli le loro azioni hanno avuto luogo in tempi diversi (*Stephaton* prima della morte di Cristo, Longino dopo).

In ambito europeo, tra romanico e gotico, molti sono i casi che si potrebbero ricordare, presenti nelle varie tecniche (non solo in pittura, ma in miniatura, avorio, smalto). Quello più antico è miniato nei *Vangeli di Rabula* del 568 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana), dove compare il nome di Longino ma non quello di *Stephaton* e dove tra l'altro il Cristo crocifisso indossa una lunga veste (*colobium*). Cito ancora il *Codice di Egberto*, un evangelistario databile tra 980 e 990, conservato a Treviri (Stadtbibl., 24), contenente uno dei più antichi cicli cristologici miniati dell'arte occidentale, dove nella *Crocifissione* compare la sola figura di *Stephaton*²³.

Se di grande interesse si rivela l'affresco romanico di Pescincanna, che presenta anche i due ladroni oltre a *Longino* e *Stephaton* (con relative iscrizioni), non di minore importanza è il caso di Colmo, che va dunque annoverato come una rara, preziosa testimonianza iconografica.

Note

¹ Tra ampi panorami di boschi nella Ciceria, ai piedi del Monte Maggiore, vi si accede percorrendo il monumentale 'Viale dei glagoliti' (1977), che collega Rozzo a Colmo. Ritenuta "la più piccola città del mondo", con poco più di venti abitanti, conserva un impianto medievale dalle mura costruite nei secoli XI-XII. Cfr. K. HORVAT, *Hum – Formiranje i razvoj grada u razdoblju od XI do XII stoljeća*, in "Buzetski Zbornik", 10 (1986), pp. 101-114; si veda anche la breve guida con testo di M. SINČIĆ, *Hum Colmo. Visita alla più piccola città del mondo*, Pula 1994.

² P. KANDLER, *Codice Diplomatico Istriano*, I, Trieste 1846-1855, an. 1102, 16 novembre, ad opera del margravio Ulrico II; B. BENUSSI, *Nel Medio Evo. Pagine di Storia istriana*, Prefazione di I. IVETIĆ e G. RADOSI, I, Rovigno - Trieste 2004 ("Collana degli Atti del Centro di Ricerche Storiche - Rovigno", n. 23), pp. 303-304, nota 312.

³ Minuscoli lacerti sparsi (di colore blu scuro e terra rossa), presenti in vari punti, non sono però tali da rendere possibile una restituzione complessiva del testo.

⁴ Si tratta di una annotazione di un prete glagolitico relativa a messe gregoriana («Per il fabbro Martino in tutto sono 30; ne hanno richiesta un'altra»). Sulle pareti dipinte se ne possono vedere graffite molte altre, sempre in glagolitico (alfabeto inventato dai santi Cirillo e Metodio nel IX secolo, che ha avuto lunga vita tra i Croati). B. FUČIĆ, *Humski glagoljski grafit*, Rukopis 1963; Id., *Hum – ciklus romaničko-bizantinskih zidnih slikarija*, in "Peristil", 6-7, 1963-1964, pp. 13-22: 18, 21-22.

⁵ Mi limito a citare un caso poco noto (perché nel sottotetto) nella chiesa di Santa Sofia a Padova, di fine XII - inizi XIII secolo; ed uno molto noto ma più tardo, mosaicato su una fronte del ciborio nella basilica Eufrasiana di Parenzo (di scuola veneziana, datato 1277). Cfr. E. COZZI, *Pittura e scultura di epoca medievale*, in *La chiesa di Santa Sofia a Padova*, Milano 2012, pp. 113-117, figg. 100-101, 106.

⁶ Per B. FUČIĆ e G. GHIRARDI (*Affreschi istriani del Medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, p. 63) si tratta di un'Ultima cena, perché vi hanno visto le pieghe di una tovaglia.

⁷ Sulla lettura del soggetto (correttamente identificato da D. RUPNICH, *La chiesa e gli affreschi di S. Girolamo a Colmo in Istria*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", XCIV, 1994, pp. 113-153: 121-122) non ci sono dubbi. In precedenza sia Fučić che Ghirardi avevano pensato al Bacio di Giuda.

⁸ È ancora chiaramente visibile la lettera iniziale «S». Da escludere si tratti di Santo Stefano, come scritto da Ghirardi, che vi vedeva anche una «T» (p. 63), che comunque è perfettamente compatibile con il nome del soldato romano.

⁹ *Gv*, 19, 28-30: "Dopo questo, Gesù, sapendo che ogni cosa era stata ormai compiuta, disse per adempiere la Scrittura: 'Ho sete!'. Vi era lì un vaso pieno d'aceto; posero perciò una spugna imbevuta di aceto in cima ad una canna e gliela accostarono alla bocca. E dopo aver ricevuto l'aceto, Gesù disse: 'Tutto è compiuto!'. E, chinato il capo, spirò".

Per il colpo di lancia nel giorno della Passione, ancora *Gv*, 19, 32-34: "Vennero dunque i soldati e spezzarono le gambe al primo e poi all'altro che erano stati crocifissi insieme con lui. Venuti però da Gesù e vedendo che era già morto, non gli spezzarono le gambe, ma uno dei soldati gli colpì il costato con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua".

¹⁰ Sia Fučić (p. 15) che Ghirardi (p. 64) vedevano accanto alla figura di Nicodemo la scritta «faber», ora non più rintracciabile; a meno che non si tenti di leggerla nello spazio grigio sopra la sua testa, tra le tenaglie che tiene in mano: dove, quasi totalmente deleta, si può intravedere una «A» (di «faber»). Tale «A» presenta nella grafia un filetto, identico a quello che si vede anche in «VALARIA-NUS».

¹¹ Per l'iconografia del santo, si veda il capitolo su San Michele di Leme, dove già nella prima metà dell'XI secolo compare la medesima scena. Fatta la debita differenza stilistica, lo schema tipologico si mantiene analogo.

¹² B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, pp. 14, 16, scheda a p. 4, figg. 5-10; Id., 1963-1964, pp. 13-22.

¹³ S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento (II parte)*, dispense delle lezioni, Università degli Studi di Padova, Facoltà di

Lettere e Filosofia, a.a. 1964-65, p. 68. Non fornisce indicazioni di tipo cronologico, tuttavia inserisce Colmo tra Santa Fosca di Perai e la chiesa di Sanvincenti.

¹⁴ GHIRARDI 1972, pp. 22, 61-67, figg. 10-14.

¹⁵ F. STELÈ, *Le Byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, in "Atti dello VIII congresso internazionale di Studi Bizantini" (Palermo, 3-10 aprile 1951), II, pp. 253-259: in particolare pp. 257-258; *Zidno slikarstvo Istre*, Zagreb 1963, Testo e catalogo di I. PERČIĆ, nn. 5-6, s.n.p., figg. 5-6. Dopo Bettini e Ghirardi, si vedano: F. SFORZA VATTOVANI, *Persistenze italiane bizantine nella pittura duecentesca dell'Alto Adriatico*, in *Aquileia e l'Oriente mediterraneo*, in "Antichità Altoadriatiche", XII, 1977, pp. 583-584; S. TAVANO, *Presenze bizantine nella prima pittura romanica del territorio di Aquileia*, in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 4-8 dicembre 1983), a cura di G. FORNASIR, Udine 1984, p. 455, figg. 24-26; R. IVANČEVIĆ, *Trésor artistique de la Croatie*, Belgrade 1986, p. 84 ("de style byzantin de l'époque des Comnènes, appartenant à la sphère de l'atelier d'Aquilée"); I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvaskoj*, Zagreb 1987, pp. 62, 64, fig. a p. 63; Daniela RUPNICH, nel citato articolo del 1994, li data in un periodo che va dall'ultimo decennio del XII al secondo (massimo terzo) decennio del XIII secolo, ritenendoli commissionati dal patriarca Volchero, che nel 1209 ottenne l'investitura feudale dell'Istria, vedendovi l'unico esempio rimastoci della "maniera istriano-patriarchina" di tradurre le innovazioni bizantino-provinciali. In realtà quella di Volchero fu una restaurazione di diritti precedenti. Da ultimo N. MARAKOVIĆ (*Le pitture murali di San Gerolamo a Colmo. Alcune nuove proposte d'interpretazione*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche - Rovigno", XLIII, 2013, pp. 25-58) giudica discutibili le posizioni della critica precedente (pur riprendendone tutti i confronti proposti), datando il ciclo tra XII e XIII secolo e ribadendo le affinità con l'ambito pittorico "altoadriatico - salisburghese". Senza voler entrare nel merito specifico delle considerazioni esposte, trovo inappropriato supporre che la chiesa "sia stata eretta come chiesa nobiliare privata" (p. 49).

¹⁶ E. COZZI, *Pittura murale romanica in Istria: il ciclo di Colmo/Hum*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. SACCOMANI, Cittadella (Pd) 2007, pp. 20-28, figg. 8-11. Cenni precedenti e successivi in E. COZZI, *Bettini e la pittura murale romanica delle Venezie*, in «*Tempus per se non est*». Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986), Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, 12 dicembre 1996, a cura di F. BERNABEI e G. LORENZONI, Padova 1999, pp. 81-112; EAD., *Gli affreschi del XIII secolo recentemente scoperti nella chiesa di Sant'Andrea di Perteole*, in «*Hortus Artium Medievalium*», 2 (1996), pp. 27-42; EAD., *Gli affreschi della cripta di Aquileia*, in *La basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte / Der Dom von Aquileia. Geschichte, Archäologie und Kunst*, a cura di G. CUSCITO e T. LEHMANN, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (7-9 maggio 2009), «*Antichità Altoadriatiche*», LXIX – 2 (2010), pp. 489-520: 509, figg. 21-23.

¹⁷ Cfr. T. DALE, *Relics, Prayer, and Politics in medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton 1997. Ho parlato degli affreschi della cripta nel convegno ad Aquileia del 2009 (Cozzi 2010, pp. 489-520), al quale rimando anche per la bibliografia ivi raccolta.

¹⁸ Per la decorazione musiva in San Marco a Venezia il riferimento d'obbligo è ovviamente O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I-II, Chicago - London 1984. Si vedano in particolare i capitoli 15 (The Central Dome) e 16 (The West Vault), con relative tavole.

¹⁹ Per altri spunti in tale direzione, E. Cozzi, *L'arte a Venezia attorno alla IV Crociata. Relazioni e influssi sulla pittura murale dell'area italiana nord-orientale fra XII e XIII secolo*, in «*Saggi e Memorie di storia dell'arte*», 28, 2004, pp. 95-110 (con alcune immagini di opere citate nel testo).

²⁰ Per Umazzo Inferiore cfr. D. ALBERI, *Dalmazia. Storia, arte, cultura*, Trieste 2008, pp. 1225-1226. Per la Deisis: IVANČEVIĆ 1986, p. 84; e in particolare FISKOVIĆ 1987, pp. 91-93, anche per la pittura murale in Dalmazia, che annovera opere molto significative.

²¹ M. PRELOG, in *Minijatura u Jugoslaviji*, Zagreb 1964, scheda 11 del catalogo a p. 285; FISKOVIĆ 1987, p. 72; M. DEMOVIĆ, *Trogirski Evangelistar*, Split 1997, con facsimile.

²² Su Pescincanna si veda il saggio di P. CASADIO, *Gli affreschi medioevali della chiesa di S. Michele Arcangelo a Pescincanna*, in «*Territori e contesti d'arte*», 2, 1998, pp. 13-47 (con una datazione alla metà del XIII secolo). Anche per la pittura murale del Duecento in Friuli cfr. P. CASADIO, *Gli affreschi duecenteschi del sacello primitivo*, in *La chiesa di Santa Caterina a Pasian di Prato nella parrocchia di Basaldella. Storia, indagine archeologica e restauro*, a cura di P. CASADIO e R. FABIANI, Udine 2009, pp. 79-88 (con ulteriore bibliografia ivi citata) («*Relazioni*», 15, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia).

²³ V. H. ELBERN, *Egberto*, *Codice di*, in «*Enciclopedia dell'Arte Medievale*», Roma 1994 (Treccani, on line).

**Attualmente (sopralluogo novembre 2015) sono in corso dei restauri, che non hanno reso possibile fotografare gli affreschi. Si pubblicano dunque le foto eseguite nel 1997 da Elio e Stefano Ciol (Casarsa della Delizia), su incarico della scrivente.*



Sanvincenti. Chiesa di San Vincenzo

“La serie più interessante d'affreschi è ancora in gran parte coperta dall'intonaco e dalla calce, nella chiesa del Cimitero. Da quel poco che ora si intravede, si tratta di opere della fine del Duecento e del Trecento. Vi sono due strati di pittura. Nell'abside laterale destra vi è un resto d'iscrizione riferentesi al pittore o al committente dell'opera: *Tarvisinus*. Quando questi affreschi saranno messi in luce, si aprirà una nuova pagina nella storia della pittura istriana più antica”: così scriveva Antonio Morassi nel 1924, quando gli affreschi erano ancora quasi totalmente illeggibili¹. Aveva intuito bene, cogliendo nel vero (figg. 5-6). La chiesa, ora cimiteriale, si trova a Sanvincenti (Svetvinčenat), a metà strada tra Pisino e Pola nella parte centrale dell'Istria meridionale, località un tempo alquanto importante².

Nel IX-X secolo fu fondata un'abbazia benedettina dedicata a San Vincenzo, martire spagnolo morto nel 304; la conferma dell'esistenza dell'abbazia è data da un documento del 1025.

Nel 1178 il vescovo di Parenzo si fa confermare da papa Alessandro III, tra le altre cose, il pieno possesso della chiesa di Sanvincenti e delle sue cappelle («ecclesiam de S. Vincentii cum capellis suis»), risultando dunque essere chiesa parrocchiale dell'abitato³.

La struttura architettonica presenta blocchi di pietra allineati in corsi perfettamente regolari di differente altezza, che hanno assunto col tempo una patina scura (fig. 2).

L'edificio ha una pianta ad aula unica con tre absidi semicirculari inscritte con terminazione rettilinea all'esterno, la centrale di dimensioni maggiori rispetto alle due laterali, con monofore originali sia nei semicilindri absidali che sui muri longitudinali (fig. 3). La tipologia monumentale della pianta è unica in Istria⁴.

Il ciclo pittorico duecentesco avvolgeva completamente le pareti interne dell'edificio⁵ (fig. 4).

Va detto che è di secondo strato, poiché in vari punti affiorano tracce di quello primitivo, in situazioni di palinsesto; una terza fase di intervento, di limitate proporzioni, è riferibile al XIV secolo (fig. 56).

Il programma iconografico dispiegato sulle superfici offre un modello esemplare di decorazione pittorica di periodo medioromanico, con un ricco campionario di soggetti distribuiti secondo una precisa volontà e logica 'topografica', quale raramente è giunto sino a noi in modo tanto completo. Sinteticamente, partendo dall'abside centrale: nel semicatino trova posto la *Deisis* con i simboli

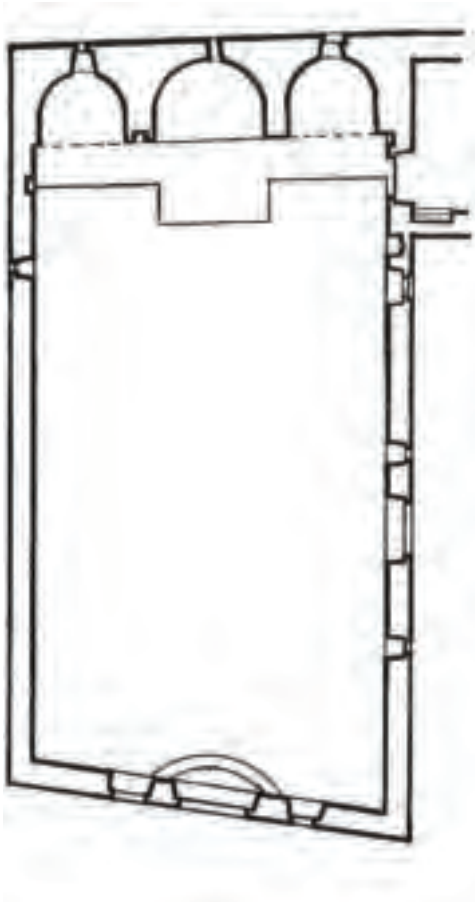
Nella pagina accanto:

1. Abside destra.

2. Veduta dell'esterno da sud-ovest.



3. Pianta (da Fučić 1963).



4. Interno, zona absidale.



5-6. Abside destra. Affresco con iscrizione del pittore Ognibene (6: Fiume / Rijeka, Archivio Soprintendenza).





7. Abside centrale.

degli *Evangelisti* (leggibili le tracce delle iscrizioni [S. L]UCAS e S. IOH[AN]E[S]); nel semicilindro gli *Apostoli*, i cui *tituli* scritti in nero sopra il capo si leggono chiaramente (partendo da sinistra, nell'ordine: [S.] PHILIPUS, S. ANDREAS, S. MATEUS, S. PETRUS; S. PAULUS, S. SIMON, S. TADEUS, S. IACHOBUS, S. [BARTOL]OMEUS) (figg. 7-16).

L'abside laterale sinistra ospita nel semicatino il *Battesimo di Cristo* e nel semicilindro parte di un ciclo dei *Mesi* (figg. 17-23).

L'abside laterale destra vede nel semicatino la *Maestas Virginis* tra *Santi* (Santo diacono e riconoscibili *Vincenzo, Valerio e Stefano*)⁶; nel semicilindro parte del ciclo dei *Mesi* e nello zoccolo un finto velario (figg. 24-37, 62-64).

Sulla fronte l'arco trionfale presenta l'*Annunciazione* nella zona centrale, il *Sacrificio di Abele e Caino* dislocati alle estremità, due clipei con *Agnus Dei* a sinistra e busto di *Arcangelo* con globo a destra (figg. 38-43).

La parete occidentale ospita sulla sinistra il *Giudizio finale* con in alto Cristo giudice tra Maria e Giovanni e sotto l'*Inferno* (figg. 44-51).

Le due pareti laterali dispongono su due registri episodi a carattere narrativo: in quello superiore *Storie cristologiche* (*Infanzia e Passione*); sotto, sulle due pareti, *Storie di San Vincenzo* e di altri *Santi* (figg. 52-55).

Alcuni riquadri isolati sono stati aggiunti nel XIV secolo ⁷ (figg. 56-58).



8-10. Abside centrale. Vergine Maria, San Giovanni (part.), simbolo dell'Evangelista Luca.

Il nome del frescante apparve durante i lavori di restauro, proseguiti dopo l'articolo di Antonio Morassi del 1924, condotti dalla Soprintendenza alle Belle Arti di Trieste, che permisero di leggere compiutamente la scritta (con la firma del pittore) sul semicilindro dell'abside destra, anche se non era ancora possibile valutare l'intero ciclo. Che non si tratti di Treviso d'Istria, come alcuni studiosi croati sarebbero propensi a credere, è del tutto evidente – anche a mio modo di vedere – grazie ai confronti stilistici puntuali che si possono instaurare con pitture murali presenti nella capitale della Marca trevigiana, come avremo modo di evidenziare.

Il ciclo pittorico che ammantava l'intera chiesa, nonostante sia uno dei più importanti tra quelli presenti in Istria, non ha ricevuto un'attenzione da parte della critica pari al suo valore. Inoltre purtroppo lo stato di conservazione non è buono, a causa del degrado avvenuto nel corso dei decenni ⁸.

F. Stelè elenca sinteticamente i soggetti di questo che considera “un cycle considérable de peintures byzantinisantes”, che “date probablement de la seconde moitié du XIII siècle. Par son style elle s'apparente à Muggia Vecchia et à Bazgalji” ⁹.

Branko Fučić dedica ampio spazio al ciclo di Sanvincenti, giudicandolo eseguito alla fine del XIII secolo sotto notevole influenza bizantina. Pone l'accento sui modi bizantini che investono il linguaggio di Ognibene, tuttavia il giudizio viene espresso in modo generico, senza puntualizzarne le fonti e cogliere l'intonazione venezianeggiante del frescante di Sanvincenti, come osservato da Ghirardi ¹⁰.

Lo studioso segnala altri affreschi del XIII secolo in territorio istriano, dove il romanico bizantino vive nelle creazioni locali, come nella chiesa di Santa Margherita presso Dignano ¹¹. Nel calendario con i lavori dei mesi apprezza le linee mosse nel movimento di cavallo e cavaliere.

Nel catalogo del 1963 I. Perčić scrive in breve che “nel XIII secolo è stato fatto anche il grande complesso della cappella di San Vincenzo a Sanvincenti,



firmato da un maestro Trivisanus, probabilmente proveniente da Treviso. Nonostante siano danneggiati e restaurati parecchie volte, questi dipinti mostrano una mano educata e sicura di un maestro formatosi in uno dei laboratori nord-italiani”¹².

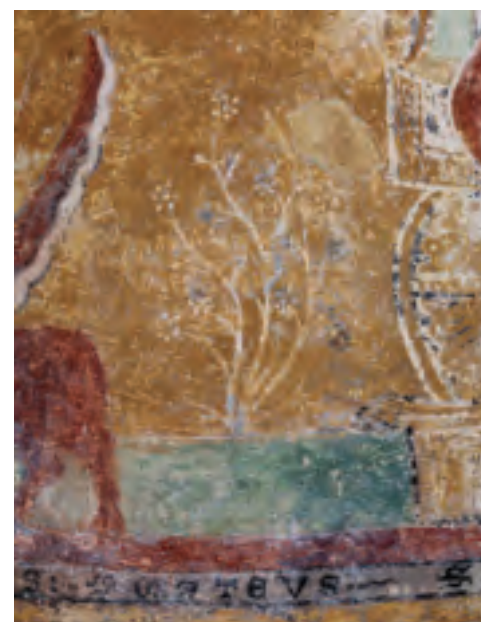
Scrivi Sergio Bettini¹³ dopo aver accennato agli affreschi di Valle: “La cerniera, per così dire, d’un tale contatto dell’Istria con la nostra zona [legata alla cerchia del patriarcato di Aquileia e più latamente all’entroterra veneto], può quasi emblematicamente, essere fissata nella grandiosa decorazione della chiesa del cimitero di Sanvincenti – a poco più di mezza via sulla strada da Pisino a Dignano. Gli affreschi coprono le intere tre absidi (centrale: Deisis nel semicatino, sotto, Apostoli; sinistra: Battesimo di Gesù; destra: la Vergine col Bambino tra quattro Santi; nello zoccolo, il consueto velario); la fronte del triplice arco di trionfo (al centro, una grande Annunciazione); le pareti: nella zona inferiore, sia su quella nord che su quella sud, il racconto continuo, in dodici riquadri, dei fatti di San Vincenzo; sul muro ovest – rovescio della facciata – il Giudizio Finale, che ricorda insieme Torcello e Sommacampagna; altre figure inoltre sulle pilastrate e al sommo degli archi di prospetto delle absidi, etc. – Un grande complesso pittorico, dunque: forse il maggiore dell’Istria.

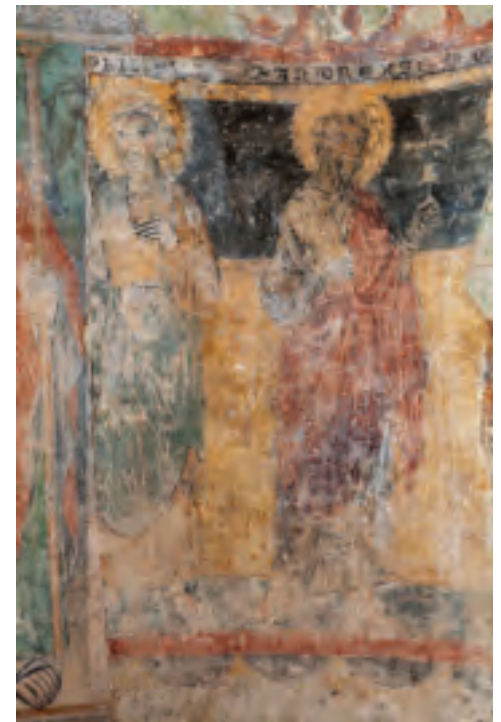
Il quale, per avventura, è anche firmato: nella fascia sopra lo zoccolo dell’abside laterale destra, sotto la finestra. Purtroppo le prime due righe, che contenevano la data: ANNO DOMINI ..., sono quasi indecifrabili; in ogni caso l’anno non è leggibile. Si legge bene invece la firma: PIN(XIT) OGNOBENUS HOC TRIVISANUS. È dunque un pittore di Treviso, Ognibene, che lavora qui; e infatti non ci mancherà il modo di riconoscere, se non proprio la sua mano, certo una maniera molto affine alla sua; e insomma esempi della cultura pittorica alla quale egli appartiene, nella stessa città di Treviso.

Frattanto, donde provenga a maestro Ognibene quella ben evidente carica di «bizantinismo in maniera Manuele Comneno» parrebbe eccessivo problematizzare ancora [...]. È chiaro, che la sua pittura si collega, innanzitutto, con il se-

11-12. Abside centrale. Simbolo dell’Evangelista Giovanni e dell’Evangelista Marco.

13. Abside centrale. Elemento vegetale (part.).





14-16. Abside centrale. Apostoli (part.).

condo strato dell'abside della chiesa di Summaga, che già studiammo, rilevando anche il termine *post quem* (a. 1211) della sua esecuzione: termine che (sempre in accezione *post*) può dunque valere anche per la datazione di Sanvincenti. A Summaga ci parve di poter avvertire piuttosto un riflesso di modi veneziani bizantineggianti; qui a Sanvincenti non escluderemmo la possibilità d'un influsso bizantino-provinciale meno indiretto, sebbene probabilmente trasmesso attraverso la Dalmazia ¹⁴. [...] Maestro Ognibene da Treviso, tuttavia, accoglie evidentemente anche lasciti linguistici sedimentati dalla corrente «occidentale» (d'origine, per intenderci, salisburghese), quale studiammo nelle lezioni passate in Alto Adige, a Verona, ed anche a due passi di qui: nel Patriarcato di Aquileia – al quale del resto, come ricordammo – l'Istria apparteneva, in questi secoli. La pittura di Ognibene da Treviso – che è uno dei rarissimi maestri di questo tempo e di questa zona, del quale conosciamo il nome – dovette esercitare un'azione profonda e durevole, innanzitutto in Istria [il riferimento è a Draguccio e Ballarini]. A sua volta però, come avvertimmo, Ognibene non sorge dal nulla. La sua arte affonda le sue radici nella cultura pittorica dell'entroterra veneto, e particolarmente della sua città d'origine, Treviso. La quale, con la sua Marca, sembra essere stata per molti aspetti la zona culturalmente più vicina a Venezia". Prova ne sia, secondo lo studioso, la presenza del mosaicista Uberto documentato nel 1141 quale autore del mosaico pavimentale e forse anche "autore dei cartoni per i mosaici parietali in Duomo, secondo ogni verosimiglianza un «*imaginarius*» veneziano, con la sua bottega di tecnici del mosaico". E se di quest'opera nulla ci è rimasto, Bettini sostiene che "egli non fu l'ultimo degli *imaginarii* veneziani che vennero a lavorare qui", ricordando gli affreschi dell'Arcivescovado che data al 1260 circa, "opera d'uno di codesti esecutori di cartoni per i mosaici di San Marco". Ricorda inoltre alcuni affreschi frammentari in cripta, nei quali "si riconosce quell'accento venezianeggiante, che [...] sembra essere in questi secoli più avvertibile a Treviso, che in altre zone dell'entroterra veneto".



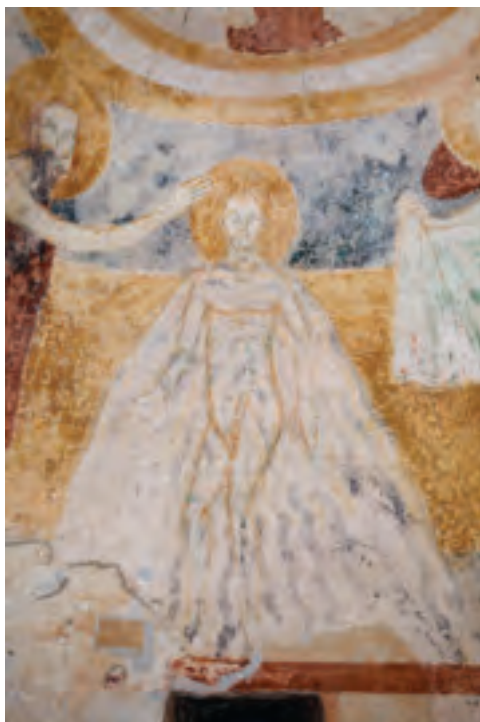
17-18. Abside sinistra. Veduta e Battesimo di Cristo.

«Quindi di seguito:» Ed è quello che poi connota, con una sua particolare sfumatura, il linguaggio pittorico anche di quel maestro Ognibene da Treviso, che vedemmo essere l'autore della grande decorazione della chiesa del cimitero di Sanvincenti in Istria. E in effetti vi è, nella sua città d'origine, un ciclo di pitture che, se si esita ad attribuire proprio a lui, è per le condizioni non perfette in cui l'opera è arrivata fino a noi, e per quel margine di prudenza, che sempre conviene avere in queste cose. Si tratta della decorazione che copre il semicatino dell'abside, ed il settore che ad essa immette, dell'antica chiesetta di San Vito: sorta, in origine, come cappella dell'ospedale, o xenodochio, o pellegrinaio, alle dipendenze del vescovo trevisano. Malgrado il restauro (tuttavia intelligente, al solito, del Bottèr) non abbia potuto evidentemente risarcire la pittura delle parti irrimediabilmente perdute, rimane tuttavia abbastanza per potere senza temerità avvicinare lo «stile» di questi Santi a quello delle figure di Ognibene a Sanvincenti. Vi è forse, qui a San Vito di Treviso, una qualche maggiore gracilità ed incertezza di segno (seppure non sia dovuta al restauro): talchè, se ci decidessimo a compiere l'atto di ardimento filologico di assegnare le pitture trevisane e quelle istriane allo stesso maestro, potremmo supporre (e non sarebbe temerario) che Ognibene abbia dipinto a San Vito nel suo momento più giovanile; e a Sanvincenti invece più tardi, quand'era più maturo ed esperto; ed aveva assorbito, in parte forse anche sul luogo, l'esperienza di alcune altre inflessioni linguistiche, a così dire adriatiche. In ogni caso, quella che possiamo chiamare, visto che abbiamo la singolare fortuna di avere un nome, la «maniera pittorica di Ognibene» non fu senza altri riflessi, nella seconda metà del Duecento, nell'entroterra veneto ed anche nelle zone ad esso contigue: ne riudiremo, per esempio, l'eco fino a Brescia, in certi affreschi della chiesa di Santa Maria in Calchera; e forse anche – come vedremo se ce ne resterà il tempo – altrove».

Giulio Ghirardi si allinea ai giudizi espressi da Bettini: non ha dubbi sulla paternità dell'opera di Ognibene quale autore degli affreschi in San Vito a

19. Abside sinistra, conca. Arcangelo (part.).





20-22. Abside sinistra. Battesimo di Cristo, Angeli, Mesi dell'anno (part.).



23. Abside sinistra. Mese di Novembre.



Treviso, su caratteri stilistici e datazione (*post* 1211, in base alle analogie con Summaga). Scrive inoltre: “Il linguaggio di Ognibene non è stato precisato in maniera esauriente dagli studiosi jugoslavi i quali sono soliti inquadrare l’importante monumento istriano in un ambito strettamente locale. Il Fučić, ad esempio, sembra ignorare il ruolo culturale della città di origine di Ognibene, Treviso, e gli stretti legami di quest’ultima con la cultura veneziana, né d’altra parte lo studioso in parola avverte la necessità di collegare gli affreschi sanvincentiani con altri che si conservano nell’entroterra veneto [...]”. E continua: “L’analisi svolta da S. Bettini mette a fuoco, in termini calzanti, le componenti fondamentali del discorso pittorico di Ognibene nel quale, oltre ai già menzionati accenti «venezianeggianti», sono ravvisabili i «lasciti linguistici della cultura pittorica salisburghese». Il bizantinismo di Ognibene è poi un fenomeno complesso che consta di svariate stratificazioni linguistiche e in questo amalgama di apporti bizantini, non sfugge ai nostri occhi l’aggiornamento del maestro trevigiano ai modi di Nerezi-Curbinovo. A comprova di ciò, si osservi, ancora una volta, il Giudizio Finale di Sanvincenti”¹⁵.

L’importanza che Ghirardi riconosce al ciclo pittorico di Sanvincenti è dichiarata fin dal capitolo introduttivo del libro, dal quale riporto un ampio stralcio: “Per quanto i monumenti romanici conservati in Istria siano di numero esiguo, è pure sempre possibile scorgere in essi le tracce di una cultura figurativa perfettamente inquadrata nell’ambito dell’entroterra veneto. La più appariscente testimonianza dei legami intercorsi tra l’Istria e le restanti parti della regione veneta è data dall’esempio di Ognibene, pittore trevigiano di origine, dal linguaggio che, nel contesto di una intonazione stilistica di sapore venezianeggiante, denota quel fenomeno di convergenza di accenti occidentali d’origine salisburghese con modi che rimandano ad un bizantinismo, definito dal Bettini «adriatico». Gli affreschi della Chiesa Cimiteriale di Sanvincenti, dovuti ad Ognibene, coprono un ruolo di singolare importanza non solo nell’ambito della cultura propriamente istriana, ma pure di quella diffusa nell’area veneta; è chiaro infatti che tali pitture si eleva-



no, per qualità poetica, sul complesso di monumenti romanici del settore istriano; ma ciò non basta, in quanto gli affreschi sanvincentiani rappresentano uno stile ben definito, che il Bettini chiama «maniera pittorica di Ognibene» [...]. Gli studiosi jugoslavi, per quanto abbiano dedicato al settore degli affreschi istriani d'epoca romanica alcuni accurati studi, non hanno tuttavia messo bene a fuoco la situazione stilistica e geografica dei monumenti in parola. Il Fučić, per esempio, pur intuendo vagamente i legami tra la cultura istriana e quella diffusa nelle altre parti della regione veneta, non giunge mai ad una chiara e precisa definizione di detti legami ed in tal modo il fenomeno di Ognibene perde ogni interesse storico e filologico. La qualità poetica delle pitture di Sanvincenti è rimasta insuperata nell'ambito della cultura pittorica istriana del '200: le ricerche finora condotte non hanno portato alla luce opere di così alto livello artistico e, dovendo tracciare una storia della pittura istriana, siamo inevitabilmente costretti a fare un salto tra il monumento di Sanvincenti e quelli che si collocano nella fine del secolo XIII: Ballarini, Draguccio, Bogliuno. Tali affreschi, anche se riflettono ancora larvati influssi sanvincentiani, sono la testimonianza di una cultura ormai «imbarbarita» (Bettini), dove l'affiorare del sottofondo popolare, sul quale pongono l'accento gli studiosi jugoslavi, si enuncia, a mio avviso, in termini artisticamente assai modesti, privi di slancio fantastico e poetico".¹⁶

Nel 1977 Fulvia Sforza Vattovani, nel riferire sugli "stretti legami intercorrenti tra Summaga e il ciclo istriano di Sanvincenti firmato da Ognibene da Treviso, che il Bettini e il Ghirardi propongono quale autore degli affreschi della chiesa di S. Vito a Treviso", immette nel circuito anche il "Primo Maestro di San Giusto" e gli affreschi di Muggia Vecchia ¹⁷.

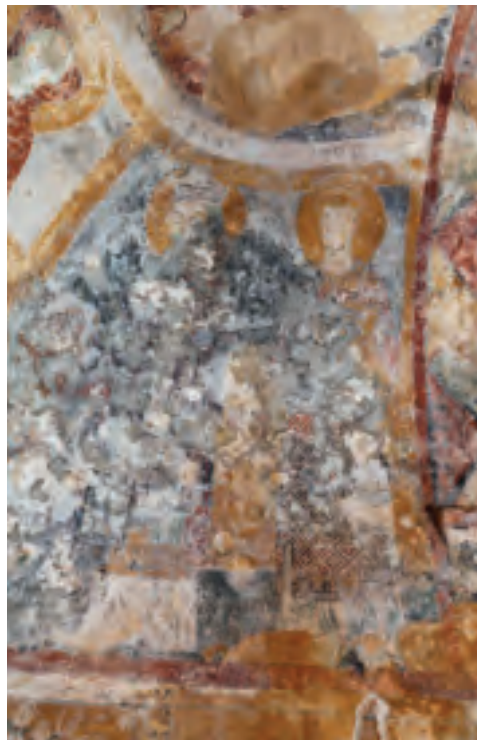
Qualche cenno sommario è stato fatto da Sergio Tavano, in relazione agli affreschi di Summaga e all'ambito triestino ¹⁸.

Nel 1987 Igor Fisković pone in rilievo l'importanza del ciclo di Sanvincenti per la complessità del programma iconografico, leggendone i caratteri in un processo che senza soluzione di continuità si nutre dei risultati degli ambienti

24-25. Abside destra. Veduta e conca absidale.

26. Abside destra. Vergine con Bambino (part.).





27-29. Abside destra. Santo diacono e San Vincenzo, Santi Valerio e Stefano, Santo Stefano (part.).

artistici della pittura adriatica, collocandolo nel periodo tardoromanico e mantenendo come Fučić una cronologia alla fine del XIII secolo ¹⁹.

Kristina Jurkić-Džin sottolinea che si tratta del “rinvenimento più rappresentativo della pittura murale del XIII secolo”. Si sofferma sull’iscrizione: “forse indica la vera origine dell’artista-pittore. Alcuni ritengono che sia nativo di Treviso, cittadina dell’Italia settentrionale, ma un’altra opinione, più reale e accettabile, lo vuole nativo di Trviž, minuscola località distante da Vermo circa tre chilometri. Comunque sia, Trivisan è il primo maestro-pittore la cui segnatura è stata scoperta nell’insieme della sua composizione. Egli si è rivelato finora come uno dei più vecchi artisti-pittori che si dedica alla decorazione dei muri delle cappelle istriane ed è perciò, per la pittura dell’Istria e in generale per la pittura romanica della Croazia, particolarmente interessante e significativo” ²⁰. Anche chi scrive ha avuto occasione di ricordare l’opera di maestro Ognibene di Treviso, come vedremo meglio più avanti ²¹.

Ivo Petricioli scrive: “Il più interessante tra i cicli istriani, sia per ricchezza di episodi testamentari raffigurati sia per l’esecuzione di un calendario dipinto, è conservato nella parrocchiale di Sanvincenti, impresa di fine Duecento firmata dal maestro Trivisan” ²².

Maria Walcher fa notare che Antonio Alisi, stranamente, non fa alcun cenno degli affreschi, già segnalati da Morassi nel 1924 ²³.

Nell’accostarci ad una descrizione iconografica, si noterà da subito che lo schema della disposizione tematica è strettamente legato alla tipologia dell’edificio. E allora nel sistema triabsidale orientale, con la relativa ampia fronte verso l’aula, troverà posto una sorta di *summa* di soggetti, concentrati e distribuiti in una inedita collocazione per il fatto appunto di essere assemblati nella loro varietà. Mantenendo comunque, nella ricchezza delle scene, le regole canoniche di ubicazione: questo vale pure per la posizione lungo le pareti laterali delle storie cristologiche e della vita del santo titolare.

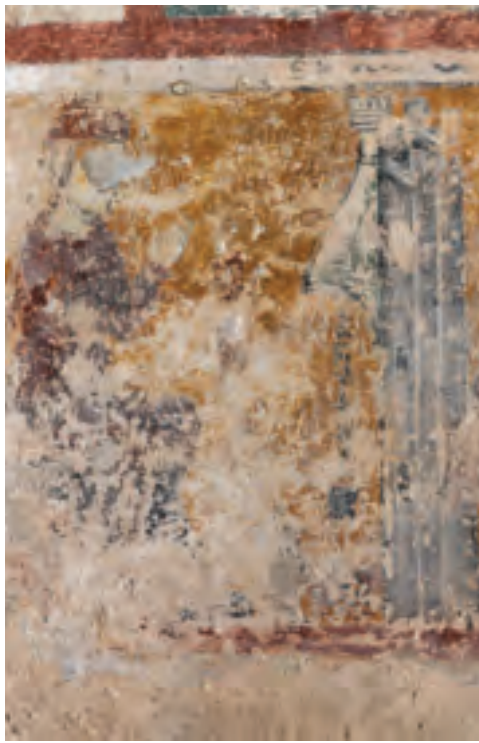


30. Abside destra. Mesi dell'anno (Gennaio, Febbraio, Marzo).



31. Abside destra. Mesi dell'anno (Aprile, Maggio, Giugno).

Va detto che, se la lettura in molti punti è ostacolata da lacune e deperimento della materia pittorica, la consistenza della tecnica consente tuttavia di apprezzare le figure disegnate con elegante segno di contorno, gli incarnati dai lineamenti sottolineati d'ombra, il panneggio fitto di pieghe create con sapienti chiaroscuri e un uso perspicuo del colore, indice di sicura padronanza dei mezzi esecutivi. Trascorrendo dunque su una lettura puntuale di ogni singolo tema, procederemo segnalando alcuni elementi lessicali, iconografici e stilistici propri del ciclo. Quale impostazione figurativa di base, scene e singole figure vengono campite contro uno sfondo suddiviso in ampie fasce orizzontali di tre colori (come normalmente avviene in periodo romanico: azzurro, ocre, verde): quello più in alto qui si presenta di colore molto scuro (nero). Una nota peculiare si rinviene nel gusto per l'abbellimento ornamentale nell'abbigliamento femminile, profuso di un motivo a fiorellini bianchi (a sei petali rilevati con tocchi di biacca, a imitare una sorta di gioiello perlaceo): lo si veda nella Vergine annunciata, dalla veste stretta in vita da una vistosa cintola bianca



32-34. Abside destra. Mese di Gennaio,
Mese di Febbraio, Mese di Marzo.

annodata. Spesso ci imbattiamo anche in un mazzolino di fiori, graziosamente tenuto tra le dita da alcuni Santi.

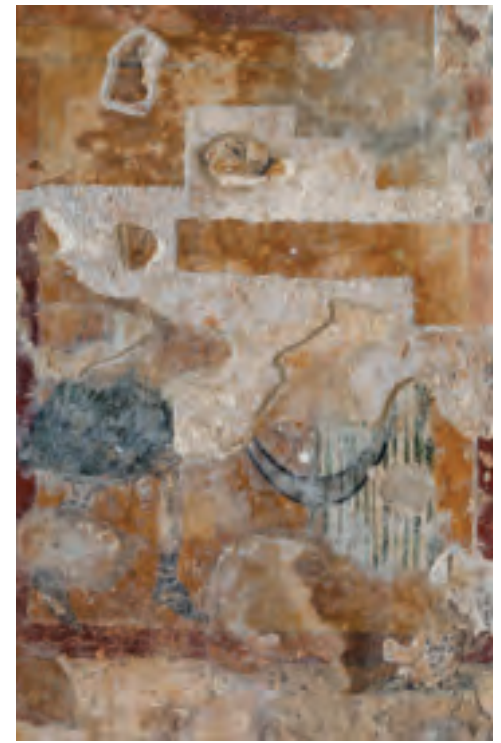
Le cornici decorative offrono a Sanvincenti una ricchezza insolita, verrebbe da dire una esuberanza di tipologie. Si va dal nastro pieghettato a fisarmonica (fronte delle due absidi minori; pareti laterali; controfacciata) a motivi vegetali i più diversi: foglie lanceolate, rilevate all'interno da sottili fili di biacca (fascia orizzontale in alto della parete absidale); foglie con larghi petali e cerchi grigi con bottoni rossi al centro (esterno e interno dell'abside centrale); triangoli con elementi vegetali (imbotte dell'abside destra). Il tutto sempre con i medesimi colori alternati: ocre arancio, rosso mattone, verde chiaro (che sono in definitiva quelli maggiormente usati nelle scene narrative).

Sorvolando su altri temi iconografici sufficientemente noti (e comuni, che abbiamo incontrato e analizzato pure nei capitoli precedenti), basterà ora aggiungere due notazioni.

La prima riguarda il *Battesimo di Cristo* presente nella conca absidale nord, il cui schema figurativo (in accezione ancora salisburghese) possiamo vedere oltre un secolo innanzi nel battistero di Concordia (*ante* 1106, vescovo Regim-poto) (fig. 59).

La seconda è relativa al *Giudizio finale*, posto come di norma nella retrofacciata: se l'Inferno è dettagliatamente raffigurato con i dannati e le loro pene, la zona a destra dell'ingresso purtroppo andata perduta ci priva della scena relativa ai Beati, forse accolti dai Profeti o nel Seno di Abramo, come verrebbe da ipotizzare in base alle repliche che incontriamo nei cicli tardoduecenteschi istriani²⁴.

Sul peduccio della fronte absidale tra l'abside centrale e quella laterale destra è dipinto un *Telamone* (fig. 40), che finge di reggere sulle spalle, quasi su un architrave, la Vergine annunciata ambientata tra strutture architettoniche verticali. Contro uno sfondo che doveva essere blu/verde, è in atteggiamento seduto con le braccia appoggiate sulle gambe; veste un abito corto alle ginoc-



chia giallo ocre e calze scure. Forse ce ne poteva essere un altro nel peduccio corrispondente sulla sinistra, dove ora compare una estesa lacuna.

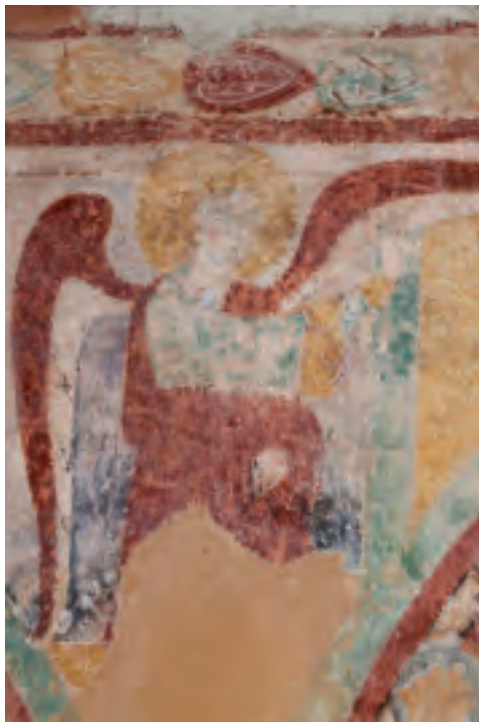
L'interesse della figura sta nella sua rarità in affresco, anche se possiamo rinvenire un altro caso riferibile alla prima metà del XIII secolo nel vicino Friuli: compare parimenti dipinto nell'arco trionfale, nella chiesa dei Santi Andrea e Anna a Perteole (vicino ad Aquileia)²⁵ (fig. 60).

Tali immagini si ispirano ad opere plastiche: i telamoni infatti, come noto, sono normalmente scolpiti nei protiri delle chiese romaniche del XII secolo (in area italiana padana si vada con la mente, ad esempio, a quelli di maestro Niccolò a Verona o a Ferrara). Qui mi piace ricordare i due *Telamoni* in pietra del Duomo di Gemona, forse in origine basi delle colonne di un protiro (fine XIII secolo)²⁶, anche perché – tra la varietà delle pose possibili – corrisponde a quella di Sanvincenti (fig. 61).

Chiudono in basso la cornice decorativa dell'arcata interna dell'abside meridionale due formelle rettangolari dove su fondo chiaro compaiono, rivolti verso la navata, due *Uccelli neri* (gru, aironi?) dal lungo becco aperto, conservati solo nella parte alta. Certo dovevano avere un significato simbolico di tipo moraleggiante, come normalmente avviene per il bestiario medievale, che sappiamo ben presente in epoca romanica e gotica, attestato nell'area italiana nordorientale anche in campo scultoreo: per casi in qualche modo analoghi e contemporanei ricordo il velario di Pescinanna; il mosaico dell'arcone sud dell'atrio di San Marco a Venezia con gli uccelli che entrano nell'Arca di Noè; nonché, ancora nella basilica marciana, un rilievo del portale maggiore (intradosso del secondo arco, alla base del mese di Dicembre)²⁷ (fig. 70).

Accostiamoci ai numerosi episodi che si svolgono su due registri nelle pareti laterali dell'aula, che narrano come si diceva scene cristologiche (fascia superiore) e del santo titolare (fascia inferiore), limitandoci ad alcune tra le meglio conservate e di sicura lettura.

35-37. Abside destra. Mese di Aprile, Mese di Maggio, Mese di Giugno.



38-40. Arco trionfale. Annunciazione, Arcangelo Gabriele e Maria (part.); Telamone.



A destra, tra le scene evangeliche incontriamo una frammentaria *Adorazione dei Magi*, con la figura di un giovane re con corona sul capo, elegantemente abbigliato con mantello rosso amaranto con interno di pelliccia portato sopra una veste giallo dorata che scende sotto il ginocchio e calzari scuri, mentre avanza reggendo una coppa dorata con le mani; lo precede un altro re (molto frammentario) che si volge indietro con lo sguardo, pure abbigliato in modo sontuoso, con una veste di cui si è conservato un brano del drappeggio di un bel colore amaranto (fig. 55). Gli ultimi due episodi, estremamente lacunosi, vanno riferiti alla *Fuga in Egitto* (si intravedono le zampe dell'asino, i piedi di Giuseppe e poco altro) e alla *Disputa nel tempio* (frammenti Maria con le mani giunte e la sagoma di Cristo giovinetto al centro)²⁸ (fig. 52).

Alle scene cristologiche dell'Infanzia di Cristo, seguono quelle della Passione sulla parete alta opposta²⁹: conservata piuttosto bene la metà destra della *Crocefissione*, con un braccio di Cristo sul legno della croce al di sopra del quale sta

41-43. Arco trionfale: fronte dell'abside nord, Sacrificio di Abele e Agnus Dei; fronte dell'abside sud, Angelo e Sacrificio di Caino.





un angelo piangente; le due figure a lato sono quelle di san Giovanni e di Stefanon, con il secchiello e la lunga canna (un personaggio che in Istria abbiamo già avuto modo di incontrare) (fig. 56). Seguono le scene della *Sepoltura* e delle *Pie donne al sepolcro* che trovano vuoto: le figure si presentano consunte e in ampie zone appare in vista la composizione a livello di sinopia.

Ampio spazio viene dato alle *Storie di San Vincenzo*. Le scene si svolgono nel registro inferiore e narrano numerosi episodi della vita del santo, la cui ampiezza è dovuta alla titolarità dell'edificio religioso ³⁰. Purtroppo lo stato di conservazione di molti riquadri non è buono, a causa di lacune molto vaste o di intere zone andate perdute. Inoltre, in attesa anche del restauro previsto che favorirà la leggibilità della superficie dipinta, mi limito ad indicare due soli episodi che si trovano sulla parete destra, al di sotto di quelli cristologici sopra ricordati, a sinistra della porta d'ingresso laterale. Si tratta di due *Scene di martirio*: la prima raffigura l'imperatore Daciano – riconoscibile anche nel-

44-45. Retrofacciata. Cristo giudice tra Maria e san Giovanni, Inferno.

46-48. Retrofacciata. Cristo giudice, Vergine Maria, San Giovanni (part.).





49-51. Retrofacciata. Inferno (part.).

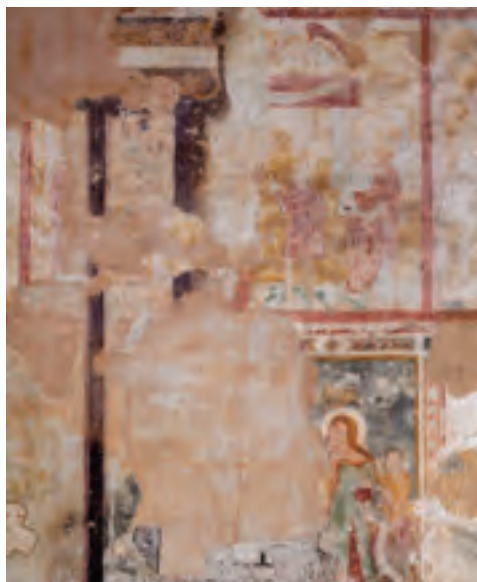
la scena iniziale – che ordina al carnefice con una grossa tenaglia di torturare Vincenzo, il quale piega le ginocchia e rivolge gli occhi al cielo con le braccia alzate, come se il supplizio non lo riguardasse. L'episodio che segue (al di là di una grossa lacuna determinata da un'apertura sul muro poi tamponata) è simile al precedente, ma vede il torturatore all'opera con un diverso strumento, ben disegnato dal frescante: si tratta di pettini o uncini di ferro, con i quali Daciano comanda di arpinare il corpo nudo del santo. La figura del torturatore vestito con corta gonnella verde e caratteristico copricapo si vede anche in un episodio precedente ³¹ (figg. 52-54).

Nella parete nord rimangono esigue tracce di episodi dopo la morte: in una in particolare si riconosce il corpo nudo del santo che, buttato in mare, miracolosamente raggiunge la riva e poi viene sepolto ³².

Andrà notato che ci sono alcune analogie con la *passio* di San Giusto (condanna del governatore, miracolo del rinvenimento sulla riva, sepoltura) ³³, che si traducono in *topoi* nella tipologia figurativa; viepiù significativi se, come diremo, anche l'ambito stilistico non è molto dissimile, trattandosi di cicli (a Trieste e in Istria) databili alla prima metà del XIII secolo.

52-54. Parete laterale destra.
Storie dell'infanzia di Cristo
e Storie di san Vincenzo (part.).





55-56. Parete laterale destra. Adorazione dei Magi (part.); Parete laterale sinistra. Crocefissione (palinsesto).

La sequenza dei primi sei mesi dell'anno inizia nel semicilindro dell'abside destra, occupando il registro al di sopra del velario e continua con gli altri mesi nell'abside sinistra. (figg. 30-31, 22)

Procedendo da sinistra, il mese di *Gennaio* è raffigurato da un personaggio maschile seduto, con un braccio piegato e la mano alzata; vestito con un abito viola-amaranto dello stesso colore del copricapo, posato in testa sopra una cuffietta bianca annodata sotto il collo (la parte centrale del volto è perduta a causa di una estesa lacuna). Sulla destra chiude la scena una struttura architettonica grigio scuro merlata in alto, alla quale è addossata la cappa di un camino, da dove pende una catena ad anelli che regge un paiolo per il cibo che sta cuocendo. In alto, nel bordo bianco che doveva contenere l'iscrizione dipinta è rimasta solo la lettera finale S di [IANUARIU]S, seguita da un segno ondulato scuro di separazione tra un mese e l'altro, che troviamo di nuovo anche più avanti (fig. 32).

Segue *Febbraio*, identificato anche dal *titulus* conservato quasi integralmente (FEBRUARI[US]): esce dalla struttura urbana turrita precedente, indossa un abito violaceo corto al ginocchio e calze scure, incede verso destra con l'indice

57-58. Abside centrale. San Giacomo (part.).





della mano puntato, ad indicare qualcosa davanti a sé; in basso pare di poter vedere un erpice, con la lama nel terreno, collegato a due manici scuri (fig. 33). Il mese di *Marzo* è andato quasi completamente perduto a causa di estese lacune. I lacerti nella zona inferiore ci indicano una figura frontale, abbigliata di scuro con abito a metà gamba e calze verdi scuro/blu, poggiante i piedi sulla cornice inferiore; a lato si nota la corolla di un fiore con petali bianchi (fig. 34). Oltre la monofora, si procede con *Aprile*: perduto nella parte alta, rimangono la veste a righe diagonali rosse e bianche e le gambe calzate di nero, accanto al un alberello. Presumibilmente teneva dei fiori in mano, ad indicare il tempo primaverile. Segue un cavaliere, che impersona *Maggio* (MA[DI]US): il personaggio maschile, con mantello rosso (impreziosito dal motivo a fiore esapetalo bianco che già abbiamo incontrato nella veste della Vergine annunciata), incede su un cavallo scuro tenendo le redini. I lacerti del successivo mese di *Giugno* vanno ricondotti facilmente alla mietitura del grano: si vede parte del volto del personaggio chinato e in basso le messi tagliate con la falce (figg. 35-37). Nell'abside settentrionale sono andati totalmente perduti i primi tre mesi a sinistra della monofora (Luglio, Agosto, Settembre), nonché l'ultimo a destra (Di-





62. Abside destra. Mesi dell'anno (part.).
Foto archivio Soprintendenza, Fiume/Rijeka.

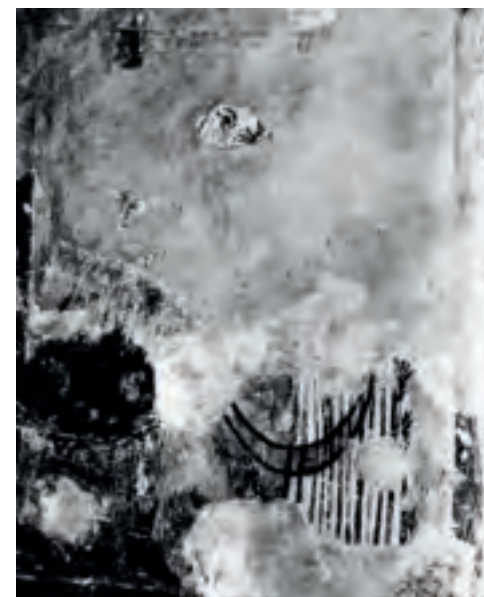
cembre: si vedono solo confuse tracce in orizzontale color ocra scura). Sopravvive un lacerto del quarto riquadro, con un alberello dai rami marrone filettati di bianco e la scritta OC[TO]BER. Un giovane personaggio maschile vestito di scuro con le braccia che si intuiscono alzate, guarda davanti a sé: sopra il capo la scritta NOVE[MBER]. Potremmo ipotizzare, in base a confronti con altri casi pervenuti, che i lavori agricoli fossero la raccolta delle rape per Ottobre, la bacchiatura delle ghiande per Novembre; l'uccisione del maiale per Dicembre (figg. 22-23).

La rappresentazione dello svolgimento dell'anno attraverso personificazioni di scene corrispondenti ad ognuno dei dodici mesi tiene conto di peculiarità iconografiche regionali legate al clima, secondo un ampio repertorio tematico che può variare da una località all'altra, con slittamenti nei lavori agricoli in relazione al clima più o meno dolce o freddo.

Il carattere prevalentemente agricolo della narrazione diventa una preziosa fonte per lo studio della cultura della civiltà contadina, dei costumi e della vita quotidiana.

La prevalenza della figura vista di profilo rappresentata nello svolgimento di un'attività induce ad un linguaggio figurativo che predilige l'azione e in essa

63-64. Abside destra. Mesi dell'anno (part.).
Foto archivio Soprintendenza, Fiume/Rijeka.



65. Verona, casa in Vicolo due Mori.
Mesi di Ottobre, Novembre e Dicembre.

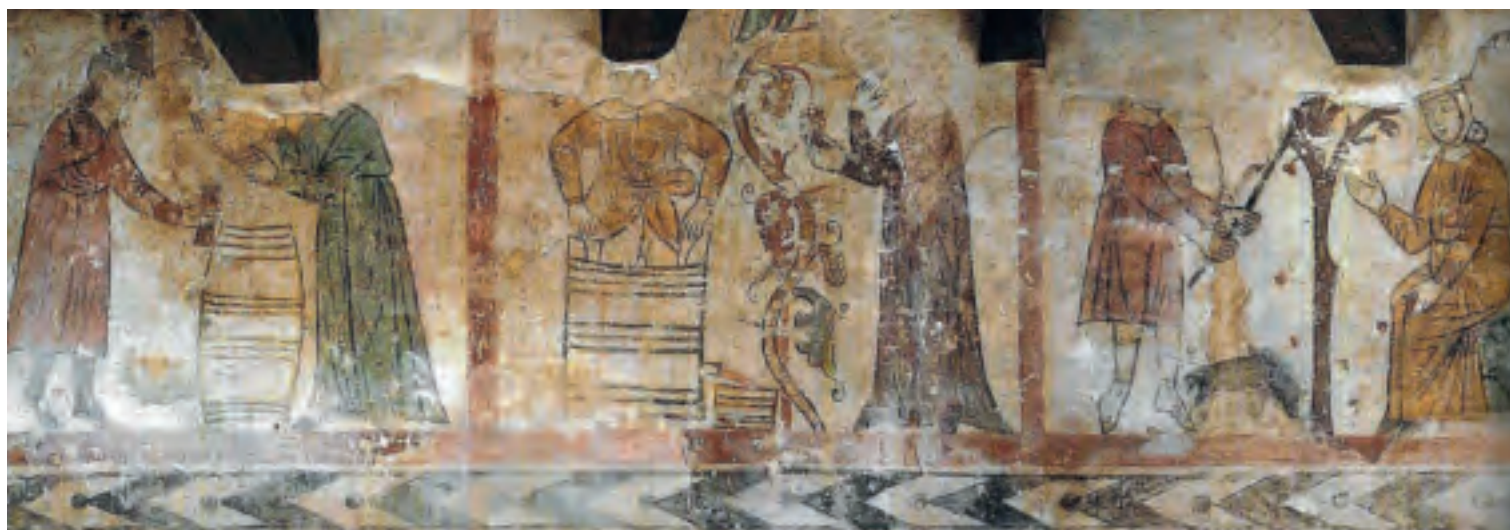


si sviluppa il gusto per il dettaglio aneddotico, reso con vivacità di piglio che conduce al realismo.

Il tema dei mesi dell'anno (o calendario) ha visto larga diffusione lungo i secoli del medioevo, sia in epoca romanica che in quella gotica, nelle varie tecniche artistiche³⁴. Per quanto riguarda l'affresco, dopo la recente sensazionale scoperta avvenuta alla fine del secolo scorso, non si può non citare il ciclo di qualità superba rinvenuto nell'Aula gotica dei Santi Quattro Coronati, databile attorno agli anni quaranta del Duecento³⁵.

Le raffigurazioni dei singoli mesi, tradizionalmente rappresentati mediante scenette di vita rurale con personaggi occupati nei tipici lavori stagionali, per le implicazioni di tipo religioso si rinvencono soprattutto in contesti sacri, specie nelle sculture dei portali o in affreschi dipinti nelle zone basamentali (come avviene per l'appunto nel caso istriano) che meglio si prestano ad accogliere immagini appartenenti ad una sfera tangibilmente terrena. Nel vicino Friuli

66. Treviso, Casa Coghetto.
Mesi di Settembre, Ottobre, Novembre.



ricordo la serie quasi completa (anche se frammentaria) nella chiesa di San Biagio a Cividale, databile al maturo Trecento³⁶ (fig. 68).

Tale tema iconografico risulta attestato piuttosto bene in cicli monumentali in pittura e scultura nell'ambito italiano padano e nordorientale. Si vada con la mente almeno ai portali scolpiti fra XII e XIII secolo in edifici religiosi³⁷. In pittura si rinviene anche all'interno di dimore medievali, ritagliato da un patrimonio figurativo corrente ma risemantizzato nel senso di una più consapevole secolarizzazione del tema rispetto al significato primario prettamente simbolico e allegorico di tipo moralizzante. Ricordo i *Mesi* dipinti nella prima metà del XIII secolo in una casa-torre in Vicolo Due Mori a Verona (*Ottobre, Novembre, Dicembre*); in Casa Coghetto a Treviso (*Settembre, Ottobre, Novembre, Dicembre, Gennaio*) databili alla seconda metà del secolo, dove accanto al personaggio maschile ne compare anche uno femminile³⁸ (figg. 65-66).

Nel Trecento ricordo i mesi di *Aprile* e *Maggio* proveniente da Casa Oriola a Trento, assegnabili al secondo quarto del Trecento (fig. 67); e ancora in Friuli il frammentario ciclo dei *Mesi* provenienti da casa Antonini Perusini a Udine³⁹. Assai significativa è la presenza della serie completa delle raffigurazioni dei *Mesi* nel taccuino di disegni conservato alla Pierpont Morgan Library di New York (fig. 69) prodotto subito dopo la metà del secolo (Tommaso da Modena?), che ospita un ricco campionario di temi profani e ci informa sulle possibili modalità di veicolazione dei modelli⁴⁰. In questi nuovi contesti i lavori dell'uomo, regolarmente scanditi nel corso dell'anno, assumono una connotazione più laica, mentre il carattere di caratura più terrena si accentua man mano che dal romanico ci si inoltra nel periodo gotico, per giungere alla vigilia del Quattrocento alla nuova, spettacolare messa in scena di Torre Aquila a Trento⁴¹.

Tornando alla prima metà del Duecento, a Venezia un rilievo particolare assumono i *Mesi e Segni dello Zodiaco* scolpiti all'inizio degli anni trenta nell'intradosso del secondo arcone del portale centrale di San Marco, il cui programma, sia pur modificato e abbreviato, verrà riproposto come noto da maestro Radvan nel duomo di Traù nel 1240⁴² (figg. 70-72).

Con le testimonianze ricordate di epoca tardoromanica e protogotica si possono notare caso per caso analogie e pure divergenze, dovute anche a slittamenti temporali nelle attività svolte ritenute peculiari del singolo periodo: non potendo discutere qui ulteriormente le singole 'scenette di genere', riservandoci di farlo in altra sede, ci limitiamo ad annoverare Sanvincenti quale occorrenza assai significativa nel panorama artistico di primo Duecento.

È bene tornare sull'iscrizione che ci fornisce l'identità del pittore e la sua origine dalla città di Treviso. Innanzitutto per far notare, in generale, il fatto che in epoca romanica è piuttosto raro trovare una 'firma'. E inoltre che, quando questa appare, è accompagnata da un aggettivo che ne indica la provenienza solo se si tratta di 'foresti', non di locali che non avrebbero necessitato di tale specificazione geografica, che sarebbe suonata del tutto pleonastica⁴³. È ancora



68. Cividale, chiesa di San Biagio. Mese di Giugno (part.).

69. New York, The Pierpont Morgan Library, ms. Acc. II, f. 5r. Taccuino di disegni, Mesi di Gennaio, Febbraio, Marzo, Aprile.





70-71. Venezia, Basilica di San Marco, portale centrale. Mesi e segni dello Zodiaco, Dicembre e Giugno (part.).

72. Traù, Cattedrale, portale. Maestro Radovan, Mese di Gennaio.



interessante rilevare che ciò accade, in modo del tutto analogo, nel caso degli affreschi dell'abside di Summaga, opera di maestro 'Giovanni Veneziano'.

Anche la chiesa di San Vito a Treviso era una basilica con tre absidi inscritte, cioè chiuse all'esterno da una parete rettilinea, che documenta un orientamento di Treviso verso modelli «veneto-lagunari» dei secoli XI e XII, secondo uno schema usato localmente per chiese di piccole dimensioni, indice di una particolare circolazione di idee costruttive o maestranze ⁴⁴.

Della struttura primitiva resta nella zona orientale l'abside minore semicircolare meridionale *a cornu epistolae*, dove su catino e arcata a botte antistante sono dipinti *Cristo* tra due coppie di *Apostoli*, la cui teoria prosegue nei fianchi con figure simmetricamente disposte in gruppi di quattro con al centro l'*Agnus Dei*, il tutto racchiuso tra incorniciature a rameggi o a palmette (figg. 73-75).

Come ho avuto occasione di sottolineare occupandomi di Treviso, quello in San Vito costituisce il primo ciclo di pittura murale romanica e la sua importanza è legata anche al fatto che la "maniera pittorica" di Ognibene si attesta come emblematica di una connotazione 'provinciale' tipicamente riconoscibile come trevigiana: ben isolabile all'interno della produzione figurativa dell'area italiana nordorientale, farà infatti sentire i propri riflessi in città lungo tutto il XIII secolo. ⁴⁵

Attenzione particolare meritano le fasce decorative, presenti in San Vito in varie tipologie tra cui il motivo del nastro pieghettato, che troveranno ampio sviluppo lungo tutto il XIII secolo sia a Treviso che altrove nell'entroterra ve-

73. Treviso, chiesa di San Vito, abside destra.
Cristo e Apostoli.



74-75. Treviso, chiesa di San Vito, abside destra.
Cristo e Apostoli (part.).



neto e friulano. Si tratta anche di pattern di carattere conservativo (motivi a nastro pieghettato o fisarmonica, o a vegetali stilizzati) che possono mantenersi piuttosto a lungo nel tempo, che tuttavia sono spesso in grado di offrire spie indicative di abitudini lessicali e preferenze invalse all'interno delle botteghe dei frescantì: li ritroviamo esportati anche a Sanvincenti, e da qui ripetuti *ad abundantiam* fino alla fine del secolo (Draguccio, Ballarini).⁴⁶

Il giudizio di Bettini con l'attribuzione a Ognibene ed il riconoscimento di un "accento venezianeggiante [che] sembra essere in questi secoli più avvertibile a Treviso, che in altre zone dell'entroterra veneto"⁴⁷, viene accolto senza esitazione sia da Eugenio Manzato che da Giorgio Fossaluzza, nel momento in cui analizzano gli affreschi trevigiani in San Vito, sempre tenuto in rapporto con Sanvincenti⁴⁸.

In una sorta di 'triangolazione' stilistica, accanto a Sanvincenti e Treviso, entra normalmente nella vicenda critica Summaga, con la decorazione dell'abside centrale databile *post* 1211. Qui trovano posto nel catino la *Maiestas Virginis* nella mandorla sorretta da quattro *Angeli* in volo tra il *Tetramorfo* e *Santi*; nel giro absidale *Cristo* fra gli *Apostoli* stanti entro arcatelle e sotto la parabola delle *Vergini sagge e stolte*, con Cristo sulla porta del palazzo che rivolge l'invito: "[VOS INTR]ODUCO VENITE"⁴⁹ (figg. 76-77).

Che pure quanto rimane nell'abside settentrionale (*San Giovanni evangelista* tra due *Santi monaci benedettini* nella piccola conca, l'*Agnus Dei* al centro dell'imbotte e due *patere* con *Uccelli* addorsati sulla fronte dell'arco) debba riferirsi alla



76-77. Summaga, chiesa abbaziale, abside centrale. Apostoli e Parabola delle Vergini sagge e stolte (part.).



78. Udine, Chiesa di Santa Maria di Castello, abside sud. Deposizione dalla croce (part.).



medesima impresa pittorica dell'abside centrale (come da sempre sostenuto dalla critica), viene ora ribadito dopo il recente restauro (2009-2010) ⁵⁰.

La contiguità cronologica tra ricostruzione della chiesa abbaziale – accanto al sussistente sacello dipinto nel XII secolo – ed esecuzione del ciclo pittorico viene concordemente assunto dalla critica, che lo colloca tra secondo e terzo decennio del Duecento, riferendolo culturalmente alla diffusione dei modi veneziani nella terraferma veneta. Giudizio pienamente confermato in seguito all'ultimo restauro che ha consentito la lettura dell'iscrizione dedicatoria, che recita nelle prime due righe: «VENETI[ANUS] CUBAM / IOHANNES P[IN]XERAT ISTAM [...]».

Riprendiamo – per Summaga – ancora Bettini che nell'abbazia riconosce all'opera diversi frescanti attivi tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo. Lo studioso non ha esitazioni nell'affermare, in base alla mera analisi stilistica, che “l'esecuzione dei due registri inferiori [dell'abside centrale] fu opera, con tutta evidenza, di maestri veneti; se non vogliamo dire propriamente veneziani”, diversi da quelli del semicatino e dell'abside minore sinistra, che comunque è probabile avessero impostato “il disegno complessivo, il progetto dell'intera decorazione delle absidi – così connesso ne'suoi vari momenti semantici e così legato alle abitudini iconografiche dell'Occidente: da Gorze a Pedret a Castell'Appiano etc. – ” ⁵¹. Rispetto a modelli musivi marciari, Bettini aggiunge una nota significativa: “mancando, per tale corrente pittorica più tradizionalista, tratti di mosaico in San Marco esattamente databili al secondo ventennio del Duecento, gli affreschi dei due registri inferiori dell'abside di Summaga sovengono come un prezioso ausilio alle nostre proposte di sistemazione filologica di quella, che è la più vasta e la più preziosa delle decorazioni pittoriche venete del secolo. [...] frattanto sarà opportuno avvertire sin d'ora che codesta «maniera dei Santi di Summaga» non è senza altri esempi nella pittura dell'entroterra veneto, come s'è creduto fin qui dai pochi che se n'occuparono, come io stesso credetti quando per primo li segnalai nel mio volume sui mosaici antichi di San Marco, del 1944. Vedremo più innanzi, che vi è un gruppo di pitture dugentesche che senza dubbio si può avvicinare stilisticamente; e ch'esso gruppo copre una area piuttosto estesa: da Brescia, a Treviso, al centro dell'Istria” ⁵².

Nel cercare di comprendere i modi del pittore attivo in Istria, andrà tenuta nel debito conto anche la produzione pittorica contemporanea prodotta nel patriarcato di Aquileia, in particolare quella riferibile al cosiddetto “Primo Maestro di Santa Maria di Castello”, responsabile della nota decorazione pittorica dell'abside destra (sud) dell'antica pieve di Udine (*Deposizione* nella calotta con sottostanti *Apostoli* e velario; inoltre *Offerta di Caino*, *Nascita del Battista*, *Battesimo di Cristo*) (fig. 78).

Attorno a questo frescante e alla sua bottega – da considerarsi il fatto più significativo del Duecento friulano – Paolo Casadio ha condotto una puntuale



e completa analisi sulla pittura murale del XIII secolo in Friuli, sviluppata in vari contributi ⁵³. Nel suo *corpus*, in particolare, annovera con sicurezza una serie di opere sparse nel territorio in gran parte scoperte dopo il terremoto del 1976 (frammenti nella Madonna della Tavella a Madrisio di Fagagna, in San Niccolò a Martignacco e a Primulacco, fino al ritrovamento di maggiori dimensioni avvenuto a Santa Caterina in Pasian di Prato, periferia sud di Udine) stilisticamente omogenee, in bilico tra grafismo salisburghese e conoscenza della decorazione musiva marciiana (“Salisburgo e Venezia come fonti auliche di ispirazione, ma assorbite e fatte proprie attraverso il filtro della cultura che alimentò la sua formazione nelle terre patriarcali”), ipotizzando che la sua attività sia iniziata nel terzo decennio del secolo e si sia protratta forse fin oltre la metà del secolo sotto il patriarca Gregorio di Montelongo (1251-1269), con una esecuzione del ciclo castellano all’epoca del pontificato di Bertoldo di Andechs (entro il 1251).

I modi del frescante di Sanvincenti – che si muove in parallelo anche con tali sviluppi della produzione pittorica a Udine e nel suo territorio, mostrando analogie nella sintassi compositiva e nella sapienza cromatica – trovano assonanze linguistiche (forse ancora più esplicite) con quanto si andava facendo a Trieste proprio nel secondo quarto del Duecento: mi riferisco alla decorazione pittorica del sacello con *Storie di San Giusto* e alle scene recentemente scoperte nell’archivolto che immette all’abside del sacello stesso (in particolare il lungo pannello con *l’Incredulità di san Tommaso*), che mostrano caratteri decisamente affini e attestano la presenza in loco di botteghe di frescantì⁵⁴ (figg. 79-80).

Se gli affreschi triestini palesano un comune denominatore stilistico, essi tuttavia non sono avulsi rispetto a quanto si andava producendo durante la prima metà del secolo nell’intera area del patriarcato di Aquileia (da Summaga, a Perteole, a Santa Maria di Castello di Udine).

Dall’*excursus* compiuto, mi pare risulti infine evidente come il ciclo istriano sia strettamente inserito nella cultura pittorica del Veneto orientale, con una cronologia da tenere plausibilmente attorno al 1230 circa. A calarlo precisamente in Treviso ci soccorre l’identità esplicitamente attestata nell’iscrizione dipinta nella *tabula*. Che – infine – siamo informati sul nome del frescante (ancora una volta una singolare analogia tra Sanvincenti e Summaga) sarà un fatto non banale, a testimonianza del nuovo ruolo sociale assunto a quest’altezza cronologica da un artista: in questo caso un pittore.

79-80. Trieste, Cattedrale di San Giusto, sacello di San Giusto. Incredulità di san Tommaso (part.).

Note

¹ A. MORASSI, *Antica pittura popolare nell'Istria*, in "Le Vie d'Italia", XXX, ottobre 1924, p. 1072.

² Nella piazza centrale del borgo domina l'imponente castello Morosini-Grimani del XVI secolo, cfr. *Istria e Dalmazia. Le città della Serenissima e la loro difesa*, testi di A. BONIFACIO, Crocetta del Montello (TV) 2013, pp. 106-109.

³ P. KANDLER, *Notizie storiche di Montona*, Trieste 1875, p. 178. Pare che i Benedettini abbiano abbandonato il loro cenobio attorno al 1300, che venne ceduto nel 1305 ai Templari, per ritornare dopo pochi anni al vescovo di Parenzo. Per le vicende medievali di Sanvincenti tra patriarcato di Aquileia, conti di Gorizia e Venezia, cfr. D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, pp. 1600-1611.

⁴ Si veda D. DEMONJA, *Contributo alla tipologia delle chiese romaniche in Istria: le chiese uninate con absidi inscritte*, in "Atti e Memorie del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", XXVIII (1998), pp. 71-150: 110-113 (con bibliografia ivi citata); Id., *Romaniche crkve u Istri*, Zagreb 2007, pp. 86-87, 208-209.

⁵ Sono stati portati alla luce tre strati di affreschi, che attualmente sono in fase di restauro.

⁶ [S.] VALA[RIUS] e S. STEFA[NUS] sono leggibili nelle iscrizioni.

⁷ Le due pilastrate absidali presentano riquadri di terzo strato incorniciati da motivi cosmateschi, riferibili al Trecento avanzato: a sinistra un *Angelo* a figura intera e a destra un *Santo* (forse l'apostolo Andrea; l'iscrizione frammentaria presenta le lettere [...]AS finali). Proseguendo dentro l'abside, incontriamo un *San Giacomo* (che si soprammette al primo degli Apostoli di Ognibene): è la figura meglio conservata, a piedi scalzi con sandali (tra i quali leggiamo in minuscola gotica *S. Iacobus*), con veste verde sotto un manto rosso marrone che esibisce in bella evidenza due conchiglie, regge con una mano il libro e con l'altra il baculo del pellegrino. La zona sottostante dello zoccolo della pilastrata tra abside centrale e settentrionale termina con un riquadro a finto marmo scuro con marezzatura chiara (non conservata nella corrispondente a destra).

Nella parete laterale sinistra, in basso vicino alla zona absidale: *Santa martire*, *Santa Giuliana*, *San Martino*, e un *San Giorgio*.

⁸ Come si può evincere anche dalla documentazione fotografica. Motivo per cui si auspica un pronto intervento di conservazione e restauro (operazioni preliminari sono state iniziate).

⁹ F. STELÈ, *Le Byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, in "Atti dello VIII congresso internazionale di studi bizantini" (Palermo, 3-10 aprile 1951), II, Roma 1953, pp. 253-259: 258 ("La demi-coupe de l'abside gauche montre le Baptême dans le Jourdain, celle du centre le Christ au trône entouré des symboles des Évangélistes, et celle de droite la Vierge au trône et quatre saints. Dans les absides latérales, il y a les images des mois. La paroi méridionale montre le martyre des Saints tandis que la paroi occidentale est entièrement couverte de la fresque représentant le Jugement dernier qui rappelle Torcello et les autres monuments italo-byzantins aux thèmes identiques").

¹⁰ B. FUČIĆ, *Istarske Freske*, Zagreb 1963, p. 16, cat. pp. 5-7 con figg., tavole a colori 13-17. Nella scheda lo studioso presenta la distribuzione sulle pareti con una dettagliata lettura iconografica delle scene, riprodotta con traduzione in *Istria Cherso Lussino. Guida storico-artistica*, testi di D. TRETJAK – N. FACHIN, Trieste 2004, p. 154 e L. LIMONCIN TOTTH – D. MILOTTI BERTONI – T. VORANO, *Tesori dell'Istria*, Trieste 2015, p. 187.

¹¹ FUČIĆ 1963, p. 16, cat. a p. 15, tav. 12. Mi manca la visione diretta, ma giudicando dalla bella foto a colori con un dettaglio di una *Santa martire* coronata, l'ambito stilistico mi pare assai vicino a Sanvincenti. Ne scrive anche S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento (II parte)*, dispense delle lezioni, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1964-1965, p. 69: "A non molta distanza da Santa Fosca [di Perroi], nella chiesa di Santa Margherita presso Valle (Bale), a un paio di chilometri da Dignano (Vodnjan), troviamo un altro ciclo di affreschi – presumibilmente della prima metà del Duecento – a decorare l'abside (Majestas Domini nel semicattolico; sotto, Apostoli) e l'arco di trionfo. Anche qui il bizantinismo

appare declinato in accezione adriatica, e di inflessione non diversa da quella riscontrabile nell'entroterra veneto".

¹² *Zidno slikarstvo Istre*, Testo e catalogo di I. PERČIĆ, Zagreb 1963, cat. 7-8, s.n.p.

¹³ BETTINI 1964-1965, pp. 69-70.

¹⁴ "Ho accennato l'anno scorso all'importante – quanto trascurato, almeno dai nostri "specialisti" – complesso di pitture della chiesa detta "Riza Bogorodice" a Bijela, sulla riva settentrionale delle Bocche di Cattaro, sulla strada che va da Castelnuovo (Herceg Novi) a Risano (Rizan). Almeno uno dei pittori che lavorarono qui, secondo me era un bizantino; o, forse meglio, un epirota – ma non è da dimenticare che il despotato d'Epiro fu nel Duecento, durante la occupazione latina di Costantinopoli, sede un'una delle "capitali in esilio", Arta, dell'Impero -: e io direi non molto lontano dalla maniera pittorica dei mosaicisti, che dovevan decorare verso al fine del secolo la cupola della chiesa despotica della Vergine Parigoritissa, ad Arta appunto. – E se confrontiamo per esempio il bel corretto di angeli che quel pittore dipinse nella volta della Riza Bogorodice con le figure di Ognibene a Sanvincenti (per esempio quella della Vergine della Deisis, o degli Apostoli nell'abside) non potremmo evitare di riscontrare affinità, persino stringenti" (p. 70).

¹⁵ G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, pp. 71-74: 72-73, figg. 15-22, tav. IV e V-VIII (su San Vito a Treviso) a colori. Riporta anche uno schema dettagliato della distribuzione delle scene sulle pareti.

¹⁶ GHIRARDI 1972, pp. 22-24.

¹⁷ F. SFORZA VATTOVANI, *Persistenze italo-bizantine nella pittura duecentesca dell'Alto Adriatico*, in *Aquileia e l'Oriente mediterraneo*, in "Antichità Altoadriatiche", XII (1977), pp. 571-584: 580.

¹⁸ S. TAVANO, *Dall'epoca romana al Duecento. La pittura*, in G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell'arte in Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Ud) 1984, pp. 189-205: 200-201, fig. a p. 201: "[a Summaga] i bizantinismi sono tradotti con durezza da un artista veneto che non sa fare suoi altri insegnamenti. C'è qualche affinità con la pittura che Ognibene di Treviso (*Ognobenus Trivisanus*) la-

sciò a Sanvincenti (chiesa di S. Vincenzo) in Istria, attorno alla metà dello stesso secolo. Questa pittura cronologicamente è un po' meno formalmente è a ridosso degli affreschi della zona inferiore del sacello di S. Giusto a Trieste, che a loro volta trovano somiglianze strette con alcuni affreschi della chiesa di Muggia Vecchia, sicché è stata ricostruita la personalità d'un artista che oggi si riconosce come «primo Maestro di S. Giusto» (un «secondo Maestro di S. Giusto» si avrà attorno al 1380).¹⁹

¹⁹ I. FISKOVIĆ, *Romaničko Slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1987, p. 96.

²⁰ K. JURKIĆ-DŽIN, *Rassegna della pittura murale medioevale dell'Istria*, in *Iz riznica umjetnosti Istre / Tesori d'arte dell'Istria / The Artistic Treasury of Istria*, catalogo della mostra (Museo Archeologico dell'Istria), Pola 1989, pp. 95-96. Nella succinta descrizione delle scene, a proposito del Giudizio universale, annota che nella parte inferiore «si intreccia una moltitudine di corpi nudi. Tra questi spicca la figura simbolica di Nettuno che rigetta alla superficie del mare gli annegati, questa parte dell'affresco rappresenta la resurrezione dei morti».

²¹ E. COZZI, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 89-122, con bibliografia precedente.

²² I. PETRICIOLI, *Croazia*, s.v., in «Enciclopedia dell'Arte Medievale», Roma 1994 (Trecani, on line). Nell'ambito della più che sintetica voce, presenta il seguente breve elenco: «Gli affreschi dell'abbaziale di S. Michele di Leme, della metà del sec. 11°, rientrano stilisticamente nella corrente ottoniana: la Lapidazione di s. Stefano e la figura di un santo monaco sono peraltro gli unici episodi pittorici ancora leggibili. Affreschi sempre del sec. 11° decorano la parete settentrionale della chiesa di S. Martino a San Lorenzo del Pasenático, mentre della fine dello stesso secolo è la scena dell'Ascensione di Cristo risorto in S. Fosca vicino Peroi. Le pitture bizantineggianti della cappella di S. Agata presso Canfanaro (Kanfanara), con il Cristo in gloria insieme al gruppo degli apostoli, sono datate al principio del sec. 12°, mentre gli affreschi nella chiesa cimiteriale di S. Gerolamo

a Colmo (Hum), risalenti ai secc. 12°-13°, si mostrano dipendenti dai modi della pittura altoadriatica con centro ad Aquileia».

²³ A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, pp. 207-208, figg. 190-194. L'Alisi (Antonio Leiss) quando ne scrive nel suo manoscritto (frutto di trentennali ricerche sui centri minori dell'Istria, la cui stesura definitiva data al 1937), forse non era ancora in grado di vedere il ciclo: «La vecchia chiesa esiste tuttora, ha finestre gotiche che illuminano scarsamente l'unica navata a tre altari, di cui uno nell'abside pure gotica. Altri altari in forma di tavolo furono levati [...] Sull'altare maggiore pala di Palma Giovine in cui è raffigurata la B.V. fra i santi Rocco e Sebastiano, commessa probabilmente dai Grimani». La pala (1620-1628 ca.) è ora conservata nella parrocchiale dell'Assunta.

Tra le notizie che riporta su Sanvincenti andrà ricordato che nel 1211 «Sanvincenti è dato in feudo dal patriarca Volchero ai Sergi di Pola, che lo conservano fino al 1265, quando sono banditi e spodestati».

²⁴ Per il più noto *Giudizio* di inizio XIII secolo conservato in area veneta, a Sant'Andrea di Sommacampagna, cfr. *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, fig. 194 (su tre registri: Cristo giudice seduto sui Cherubini tra Madonna e san Giovanni; Etimasia; Seno di Abramo).

²⁵ E. COZZI, *Gli affreschi del XIII secolo recentemente scoperti nella chiesetta di S. Andrea di Perteole*, in «Hortus Artium Medievalium», 2 (1996), pp. 27-42.

²⁶ Cfr. C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli. Il Romanico*, Saggio preliminare di S. TAVANO, Pordenone 1981, cat. 18, p. 62.

²⁷ Complessivamente, cfr. O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, II/2, Chicago - London 1984, fig. 261; G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995 (Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, «Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», LIX), fig. a p. 560; e anche nell'intradosso del primo arco, con trampolieri avvinghiati, fig. a p. 108.

²⁸ Gli altri episodi sono stati letti in modo

interrogativo da Fučić come Visitazione, Nascita di Cristo, Strage degli innocenti. Disturta la zona terminale.

²⁹ Le prime dovevano raffigurare l'Ultima cena e il Bacio di Giuda.

³⁰ La lettura iconografica degli episodi in sequenza, secondo Fučić, è la seguente: San Vincenzo davanti al governatore Daciano (due episodi); San Vincenzo portato in esilio; San Vincenzo torturato; San Vincenzo torturato con un rastrello di ferro; San Vincenzo torturato con ganci di ferro; distrutto (a destra); San Vincenzo in prigione; San Vincenzo morto viene esposto su un campo agli uccelli e alle belve; Il corvo si inchina di fronte al martire defunto; Funerale di San Vincenzo (a sinistra).

³¹ Sono alcuni dei tormenti subiti da Vincenzo, che secondo il testo della *Passio* fu vittima delle persecuzioni di Diocleziano e Massimiano. Vincenzo, di nobile famiglia, venne affidato dal padre a Valerio vescovo di Saragozza; per ordine del governatore Daciano vengono rinchiusi in carcere e quindi Vincenzo subisce tutta una serie di supplizi, narrati anche nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (che all'epoca degli affreschi di Sanvincenti non era però ancora stata scritta, ma si rifà alle fonti agiografiche precedenti).

Come figura singola, Vincenzo è generalmente rappresentato con i paramenti diaconali e suoi attributi iconografici sono relativi al martirio: la graticola, gli uncini, la mola a cui il suo corpo fu legato per buttarlo in mare o il corvo che lo veglia dopo morto. Cfr. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, Testo critico riveduto e commento di G. P. MAGGIONI, Traduzione italiana coordinata da F. STELLA, Firenze - Milano 2007, I, pp. 208-213; II, pp. 1501-1502.

³² Una attestazione iconografica importante ancora di epoca ottoniana si conserva a San Vincenzo a Galliano (1007), ciclo voluto da Ariberto, con le note scene nella zona absidale (martirio sulla graticola, ritrovamento corpo e sepoltura in riva al mare), cfr. O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969 (traduz. it. di *Romanische Wandmalerei*, München 1968), p. 111, fig. 3.

³³ E. COZZI, *La fortuna iconografica di San Giusto nella produzione artistica medievale*, in *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina*, in "Antichità Altoadriatiche", LX (2005), pp. 269-310.

³⁴ Si veda, per una trattazione generale, la voce *Mesi* di M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1997 (Treccani, on line).

³⁵ A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Introduzione di F. GANDOLFO, Contributi di C. NOVELLO, F. MATERA, G. FILIPPI MORETTI, Ginevra-Milano 2006.

³⁶ E. COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, Pordenone 1976, pp. 55-59.

³⁷ Niccolò a Verona, Benedetto Antelami nel battistero di Parma (1210 ca.), il 'Maestro dei mesi' nel duomo di Ferrara (1220 ca.), ecc.

³⁸ E. COZZI, *Per la diffusione dei temi cavallereschi e profani nella pittura tardogotica. Breve viaggio nelle Venezie tra scoperte e restauri recenti*, in *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1999, pp. 116-127: 118-119, fig. 3; EAD., *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 89-122: 116-117, fig. 117.

³⁹ Per gli affreschi citati cfr. F. DE GRAMATICA, scheda 5. *Pittore trentino. Mesi di Aprile e di Maggio*, pp. 414-415 in *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, a cura di E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002), Trento 2002; E. COZZI, scheda 6. *Pittore friulano. Mese di Maggio*, *ibidem*, pp. 416-419.

⁴⁰ R.W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam 1995, cat. 24, pp. 256-264, fig. 144.

⁴¹ E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, Trento 1986.

⁴² Per Venezia e Traù si veda TIGLER 1995, cap. V, *Intradosso del secondo arco: i Mesi e Segni dello Zodiaco*, p. 153 ss.

⁴³ Si vedano le illuminanti considerazioni in merito (nel capitolo introduttivo in cui traccia il profilo del frescante di epoca romanica in ambito europeo) di DEMUS 1969, p. 37.

⁴⁴ Sull'architettura cfr. G. TREVISAN, *San Vito a Treviso*, in *Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano 2008, pp. 247-248 (ipotizza che la maggiore fosse rettangolare e nota che "l'icnografia introduce verso un contesto che abbraccia il litorale adriatico dal Veneto all'Istria alla Dalmazia e a nord giunge sino all'arco alpino"). Il prospetto absidale originario è stato occultato nel 1355 dall'addossamento della chiesa di Santa Lucia (*Santa Maria ad carceres*), all'interno della quale è ancora leggibile. Suggestivo, credo, pensare anche per San Vito a una coincidenza iconografica con Sanvincenti.

⁴⁵ E. COZZI, *La pittura del XIII secolo in Treviso e nel territorio della Marca*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 20 (2000), pp. 9-30; EAD., *Bettini e la pittura murale romanica delle Venezie*, in «*Tempus per se non est*». *Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, a cura di F. BERNABEI e G. LORENZONI, Padova 1999, p. 90; COZZI 2004; E. COZZI, *Pittura di epoca romanica e gotica a Treviso*, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. I. Pittura romanica e gotica*, a cura di E. COZZI, Crocetta del Montello (Tv) 2013, pp. 15-21:17.

⁴⁶ COZZI 2013, pp. 15-19, per una sintesi su romanico a Treviso e nel territorio. Si veda in particolare il frammento nella chiesa di San Gaetano (fine XII - inizio XIII), che si segnala per sapiente qualità esecutiva, in una cromia di spiccato naturalismo nella cornice fitomorfa. Mi piace segnalare anche la fascia decorativa scoperta recentemente in un ambiente del Seminario Arcivescovile adiacente al complesso domenicano di San Niccolò, con fregio a fogliami e nastro pieghettato, impreziosito negli spazi di risulta del fondo scuro da perline bianche di biacca. Cfr. COZZI 2004, figg. 89, 101; si veda *ivi*, *passim*, anche per le decorazioni pittoriche nei palazzi comunali o in abitazioni private, a testimonianza di una consuetudine trevigiana anche con temi non religiosi, che possono in qualche misura intrecciarsi con la resa figurativa dei *Mesi* nel ciclo istriano.

⁴⁷ Ricordando al proposito in particolare i *magistri imaginari* veneziani in qualità di frescantì attivi attorno al 1260 nella cappella nel palazzo episcopale di Treviso (*Anastasis, Martirio di San Tommaso Becket*), cfr. S. BETTINI, *Appunti di storia della pittura veneta nel*

Medioevo (II), in "Arte Veneta", XXI (1967), pp. 21-33: 30, figg. 22-28.

⁴⁸ E. MANZATO, *Architettura, pittura e scultura nel medioevo trevigiano (secoli XI-XIV)*, in *Storia di Treviso*, II, a cura di D. RANDO e G.M. VARANINI, Venezia 1991, pp. 415-449: 427, fig. 13: "Di maestro Ognibene non si conoscono dati cronologici documentari, ma in base a considerazioni stilistiche si può considerarlo operativo nella prima metà del Duecento; è comunque anch'egli, pur nei suoi modi provinciali, influenzato dalla pittura veneziana coeva"; G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento*. I.1. *Romanico e Gotico*, Treviso 2003, pp. 41-43, nota 1 a p. 69, figg. I.17-20: "l'introduzione e prima analisi della pittura a Treviso e delle sue testimonianze più antiche rimane un contributo che ispira ancora gli interventi più recenti".

⁴⁹ A. FACHIN, *Da una epigrafe tra gli affreschi dell'abside, un contributo alla storia dell'abbazia di Summaga*, in "Ce fastu?", LXXI (1995), 2, pp. 223-243, con bibliografia precedente. Nell'articolo, tratto dalla sua tesi di laurea, Ada Fachin (che curiosamente non tiene conto del giudizio di Bettini, pur citandone l'opera alla nota 71), propone di identificare il committente con l'abate Adelmario, ricordato a livello documentario tra il 1220 e il 1232. Cfr. inoltre W. DORIGO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 39, 44; TREVISAN 2008, pp. 238-241; C. VECCHIONE, *La chiesa abbaziale di Santa Maria Maggiore di Summaga. La storia costruttiva e i restauri*, Summaga 2010. Gli affreschi dell'abside centrale sono stati restaurati da Memi Botter tra il 1986 e il 1994.

⁵⁰ A. COMORETTO, L. MAJOLI, *Il restauro degli affreschi dell'abside settentrionale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Summaga. Considerazione sui materiali e la tecnica di esecuzione*, in "Atti dell'Accademia «San Marco» di Pordenone", 16 (2014), pp. 773-792. Non mi è chiaro quanto scritto da Luca Majoli (p. 776, nota 8), riferendo (evidentemente travisandolo) un mio giudizio: "Non trova riscontro invece il supposto riferimento diretto con gli affreschi dell'absidiola della chiesa di San Vito a Treviso, con i quali l'impresa summaquese condivide comunque i caratteri fondamentali, evidenti nel comune lessico decora-

tivo e nell'analoga concezione del rapporto tra figure e spazio architettonico".

⁵¹ Ancora (BETTINI 1964-1965, p. 37), nel cercare di storicizzare una materia tanto problematica, lo studioso cerca riferimenti nel mosaico 'veneziano' del secolo precedente, trovando ascendenze nell'Ursiana e a Ferrara ("di cui per esempio il volto delle Vergini sagge di Summaga conserva ancora il caratteristico manierismo delle 'virgole' sulle gote").

⁵² BETTINI 1964-1965, *ibidem*. DORIGO 2004, p. 44, in coda all'analisi degli affreschi dell'abside centrale di Summaga, scrive: "L'identificazione, a suo tempo avanzata, del frescante con *Ognobenus trivisanus*, autore dichiarato di un gruppo di apostoli sulla parete absidale della chiesa di San Vincenzo di Svetvinčenat in Istria, vanificata dalla lettura dell'iscrizione, appare comunque non persuasiva", senza però citare in bibliografia Bettini. Giudica la qualità della pittura "modesta, diligente ma convenzionale e ripetitiva, priva di nerbo creativo".

⁵³ P. CASADIO, *Il maestro duecentesco di Santa Maria in Castello a Udine*, in *Un'identità: custodi dell'arte e della memoria. Studi, interpretazioni, testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi*, in "Arte Documento - Quaderni", 12 (2007), a cura di G. M. PILO, L. DE ROSSI, I. REALE, Venezia 2007, pp. 165-172; ID., *Il Duecento pittorico in Friuli alla luce di tre decenni di restauri e scoperte*, in "Atti dell'Accademia Udinese di Scienze Lettere e Arti", C (2007), pp. 81-123; ID., *Gli affreschi duecenteschi del sacello primitivo*, in *La chiesa di Santa Caterina a Pasion di Prato nella parrocchia di Basaldella. Storia, indagine archeologica e restauro*, a cura di P. CASADIO – R. FABIANI, ("Relazioni", 15, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia) Udine 2009, pp. 79-88.

⁵⁴ COZZI 2005; EAD., *Nuovi affreschi del XIII secolo nella cattedrale di San Giusto a Trieste*, in *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. TROVABENE, Padova 2006, pp. 71-75, figg. 1-4 a pp. 428-429, anche per altri affreschi, ad es. a Muggia Vecchia.



Draguccio, chiesa di Sant'Eliseo.
Ballarini, chiesa di Santa Maria Maddalena.
Due casi di affreschi di epoca tardo romanica

«La pittura di Ognibene da Treviso – che è uno dei rarissimi maestri di questo tempo e di questa zona, del quale conosciamo il nome – dovette esercitare un'azione profonda e durevole, innanzitutto in Istria: ne riconosciamo riflessi, così avanti come negli ultimi anni del secolo, nella decorazione della chiesa di Sant'Eliseo a Draguccio (Draguč), per esempio; o, in redazione ancor più imbarbarita, in quella della chiesa di Santa Maddalena presso Ballarini (Bazgalji), circa a mezza strada tra Pisino e Gimino, poco a sud-ovest di Colmo (Hum)»: così ha scritto Sergio Bettini¹.

In effetti la pittura murale romanica in Istria, dopo l'attività di maestro Ognibene da Treviso, oltre che rimanere a lungo influenzata dai suoi modi, pare subire una sorta di involuzione, incapace di recepire nuovi stimoli e di aggiornarsi sulle novità altrove prodotte.

Si assiste dunque, in questa fase di tardo romanico, alla riproposizione di caratteri simili con elementi alquanto ripetitivi, ad opera di frescantì locali che si attardano su un lessico oramai superato.

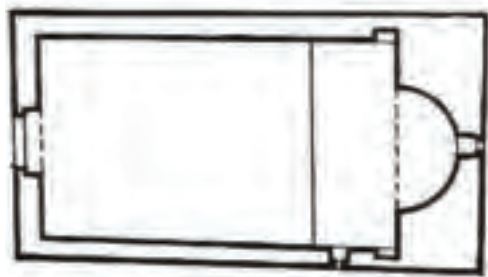
Come ha notato anche Ghirardi, avvertiamo che “la qualità pittorica di tali monumenti, pressoché coevi e per molti aspetti affini tra loro, è notevolmente modesta e testimonia di una cultura figurativa ormai volgarizzata che spesso fa perdere d'occhio le fonti sanvincentiane dalle quali ha preso le mosse. Gli studiosi jugoslavi assegnano particolare importanza a questo gruppo di pitture, in quanto esse segnerebbero l'affiorare di un sentimento artistico locale, la nascita, insomma, di una pittura popolare istriana. Ma, a mio avviso, tale fenomeno corrisponde piuttosto alla decadenza, alla volgarizzazione della maniera importata in Istria da Ognibene”².

Non solo in Istria, ma anche altrove in ambito sia italiano che più latamente europeo, nel corso del Duecento con l'avvento dei nuovi ordini mendicanti (francescani e domenicani *in primis*) si assiste alla crisi e alla decadenza dei conventi benedettini che pure nella penisola istriana avevano svolto un importante ruolo quali focolai di cultura. Alcuni si indeboliscono e impoveriscono al punto da venir abbandonati, come nel caso dell'abbazia nell'isola di Sant'Andrea presso Rovigno, che conservava un affresco di epoca romanica del quale si è detto.

Del resto nel corso del Duecento si allentano anche i legami con il Patriarcato di Aquileia, che a sua volta deve far fronte al suo interno a momenti di crisi con alterne vicende, con un indebolimento del suo potere nel territorio istriano e un progressivo affievolimento della sua sfera di influenza.

Nella pagina accanto:

1. Draguccio, chiesa di Sant'Eliseo, arco trionfale. Arcangelo Gabriele.



2. Pianta (da Fučić 1963).



3. Interno. Veduta verso est.

4. Interno. Veduta verso ovest.



Si assiste dunque ad un clima di decadenza, durante il quale le decorazioni pittoriche vengono affidate ad artisti locali che, non stimolati da aggiornamenti esterni, si rivelano incapaci di spunti innovativi.

Limitiamoci ad analizzare brevemente due casi significativi, a Draguccio e a Ballarini.

La chiesa di Sant'Eliseo in località Draguccio (Draguč), oggi cimiteriale, sorge su un terrapieno all'inizio dell'antico borgo, in suggestiva posizione paesaggistica³. L'edificio religioso presenta all'esterno un'apparecchiatura muraria formata da filari regolari di pietre diverse che sortiscono un effetto coloristico: di modeste dimensioni, con pianta ad aula unica e abside semicircolare inscritta (fig. 2), si presenta all'interno completamente affrescata.

Il programma iconografico è leggibile chiaramente nel suo complesso, nonostante la frammentarietà di alcune scene, grazie anche alla elementare e chiara impostazione sulle pareti (figg. 3-4).

Sinteticamente: l'abside – al cui centro si trova una mensa d'altare che riutilizza un rilievo di epoca romana – presenta nel catino il *Cristo* tra due *Santi* con al di sotto un velario e nell'arco trionfale l'*Annunciazione* (figg. 5-6); nelle



5. Abside e arco trionfale.



6. Abside (part.).

pareti laterali compaiono storie cristologiche, rispettivamente a destra *Storie dell'infanzia di Cristo* e a sinistra *Storie della Passione*; nella retrofacciata i *Tre Patriarchi* con il *Seno di Abramo* e un episodio dell'*Inferno*; nel registro inferiore dei muri laterali alcuni riquadri di non immediata lettura, anche a causa di perdite o importanti lacune.

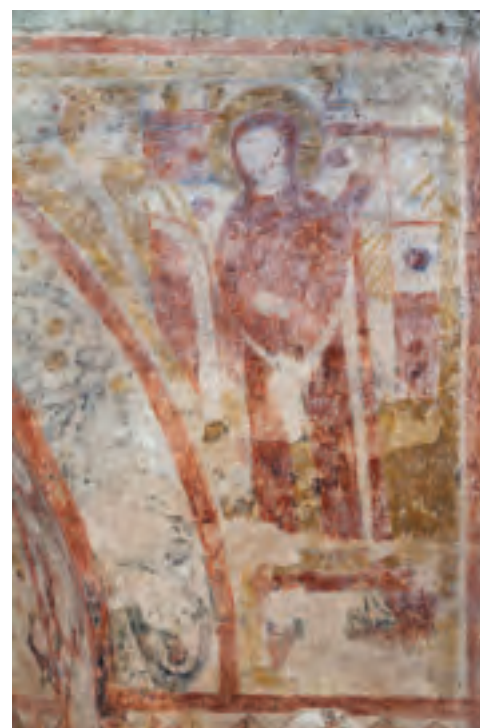
Il tutto è stretto entro una rigida griglia formata da cornici geometriche di due tipi, oltre a quelle con tralcio vegetale presenti lungo l'arco trionfale.

Addentrando nel dettaglio delle figurazioni, la descrizione partirà dal catino absidale che, come altrove in Istria, presenta dimensioni piuttosto ampie (figg. 5-6). Qui al centro compare la figura di *Cristo* in trono, benedicente e con un libro aperto sul quale sono tracciate sommariamente alcune righe, del quale si conserva piuttosto bene il disegno del volto e l'intera figura. Gli stanno accanto, sui due lati, due figure di santi.

7. Catino absidale (part.).



8-9. Arco trionfale. Annunciazione, Arcangelo Gabriele e Vergine annunciata (part.).



Quello alla sua sinistra non mi azzardo ad identificarlo in modo sicuro, visto lo stato di conservazione non buono che impedisce di leggerne gli attributi: indossa una veste chiara, con le pieghe del panneggio modellate in azzurro/grigio, con un manto oca scura su spalla e braccio destro, rivolto verso Cristo. Mi chiedo se forse teneva con la mano destra le chiavi (si vedono solo due lunghe aste scure), nel qual caso tale attributo ci porterebbe ovviamente a San Pietro. Pure il santo alla destra di Cristo è di difficile lettura. Provo ad avanzare con molta cautela una possibile identificazione come *Sant'Eliseo*. Il santo – che, se tale, comparirebbe nella posizione ‘canonica’ a fianco di Cristo in quanto titolare della chiesa – regge con le mani un vistoso panno bianco sul quale spicca una decorazione disegnata con righe rosse e verdi, che potremmo forse riconoscere



10. Parete sud. Natività.

quale attributo del profeta, discepolo di Elia che salendo al cielo gli lascia cadere il suo mantello⁴. In ogni caso il personaggio è interamente coperto da un manto rosso-marrone che gli copre anche la testa, che mal si addice a Maria ma è meglio compatibile con l'immagine del profeta dell'Antico Testamento. Nutro infatti qualche dubbio che qui sia stata dipinta una *Deesis* (Cristo tra la Vergine e Giovanni) come solitamente si è scritto; anche se permangono difficoltà nella lettura iconografica della conca absidale, soprattutto legate al personaggio caratterizzato dall'appariscnte panno ricamato.

La zona basamentale è chiusa da un tendaggio appeso ad anelli, purtroppo andato perduto nella parte inferiore (che forse ospitava figure ora però delete), la cui decorazione continua sulla sinistra alla base dell'arco trionfale con l'immagine di un *Leone*, dal significato simbolico⁵.

Nei pennacchi dell'arco trionfale trova posto l'*Annunciazione*, con l'*Angelo* in volo e la *Vergine* in piedi intenta a filare con il braccio sinistro alzato, inquadrata entro una struttura architettonica che ambienta la scena (figg. 1, 8-9). Negli spazi di risulta che seguono la curvatura dell'arco absidale sono dipinti una pianta fiorita e un albero stilizzato⁶.

Si fanno immediatamente notare le cornici ornamentali di grandi dimensioni, che caratterizzano la decorazione pittorica della piccola aula. A partire da quelle presenti nell'estradosso e nell'imbotte absidale, con fasce di girali vegetali di due diverse tipologie: più semplificato quello interno, più ricco quello frontale, pretenziosamente arricchito da grosse gemme, simili a quelle dell'alberello accanto a Gabriele. Ma le più vistose sono costituite dal 'nastro pieghettato' che corre in orizzontale tutto attorno all'aula nella zona mediana, sia dividendo la terminazione frontale est sia scompartendo in due registri le scene dipinte su pareti laterali e controfacciata. Si tratta di un tipo di cornice largamente usata anche in Istria (con esempi che abbiamo avuto modo di incontrare fin dall'inizio dell'XI secolo, a partire da San Michele di Leme), ma che qui, a distanza di quasi tre secoli, prende il sopravvento ingigantendosi fuori misura.

11. Parete sud. Adorazione dei Magi.



12. Parete sud. Adorazione dei Magi (part.).



Le singole scene inoltre sono intervallate tra di loro in verticale da una fascia con un ulteriore motivo geometrico, a speroni triangolari appuntiti desinenti in un cerchietto ⁷.

Il ciclo cristologico si legge in senso orario, partendo da sud-est. Nella parete laterale meridionale entro tre grandi riquadri trovano posto la *Natività*, l'*Adorazione dei magi* e la *Fuga in Egitto*.⁸ La prima scena è andata in gran parte perduta, ma si indovina in diagonale la sagoma del corpo adagiato di Maria, in una ambientazione di schema bizantino (fig. 10). Quella al centro è meglio conservata, con i tre Magi elegantemente abbigliati con lunghi mantelli su ricche vesti a motivi romboidali ricamati, il primo inginocchiato ai piedi della Madonna col Bambino in braccio, con la coppa d'oro aperta in mano in atto di offerta (figg. 11-12). Della terza scena, in larga parte consunta, si vede comunque piuttosto bene il gruppo centrale della Vergine con Gesù in groppa ad un asino, seguita da Giuseppe (fig. 13).



13. Parete sud. Fuga in Egitto.



14. Parete nord. Ultima cena.



15. Parete nord. Ultima cena (part.).

16. Parete nord. Bacio di Giuda.



17. Parete nord. Crocefissione.



Nella parete laterale settentrionale le Storie della Passione presentano l'*Ultima cena*, il *Bacio di Giuda*, la *Crocefissione* e la *Sepoltura* (figg. 14-18). Sono interessate da ampie lacune (e integrazioni) non tali da compromettere la lettura dei soggetti. Spesso è rimasta solo la traccia dei personaggi, quasi a livello di sinopia o disegno preparatorio, come nel caso dei soldati con lunghi scudi triangolari che si accalcano attorno a Cristo nella cattura. Nella sepoltura (o compianto su Cristo morto) si vede il corpo di Cristo avvolto nel sudario bianco, con Giuseppe di Arimatea al centro che regge un lembo del lenzuolo e l'apostolo Giovanni ai piedi, mentre si indovina sulla sinistra Maria chinata vicino al capo del Figlio. Le scene nella sequenza sono di immediata lettura. Nel registro inferiore, inoltre, restano tracce indistinte di una ulteriore scena, che non mostra la medesima elementare ovvietà, sia a causa del cattivo stato di conservazione sia anche per la presenza di elementi figurativi composti (teste di varie figure in nesso



18. Parete nord. Sepoltura e Resurrezione (?)



19. Retrofacciata, parete ovest.

non chiaro tra di loro). In base ad una logica dettata dalla progressione iconografica, non dovrebbe mancare la Resurrezione, che forse è stata raffigurata con i due episodi delle Pie donne al sepolcro vuoto e del Noli me tangere.

Nella retrofacciata, che solitamente ospita il Giudizio finale, qui compaiono episodi che comunque a questo tema si legano e di norma ne fanno parte (figg. 19-24). Sono raffigurati infatti i *Tre Patriarchi*, uno sulla destra e due



sulla sinistra della porta: quello isolato sarà presumibilmente *Abramo*, gli altri *Isacco* e *Giacobbe*. Seduti in trono, reggono con le mani entro un velo le anime dei beati, secondo la consueta iconografia che tanta fortuna ha avuto lungo i secoli del medioevo. Al di sotto, sulla destra per il fedele che esce, le pene dell'inferno vengono evocate da un gran calderone avvolto da fiamme di fuoco tra due diavoli.

Dunque, se pur in versione ridotta, anche a Draguccio la parete occidentale ospita temi di tipo escatologico e moraleggiante.

In prossimità dell'arco trionfale, sopra nicchie aperte sul muro, compaiono alcune figure isolate (figg. 18, 22): a sinistra un *Santo Vescovo* e a destra due *Sante*,⁹ vestite con abiti dai lunghissimi manicottoli che scendono fino a terra.

22. Parete laterale sud. Sante e Cavalieri (part.).



Assai singolari si presentano le scene dipinte nel registro inferiore della parete destra, con *Cavalieri* in sella a cavalli bardati, reggenti scudi, bandiere e vessilli (fig. 23). Tali immagini costituiscono un *unicum* nella pittura murale all'interno degli edifici religiosi non solo in Istria e dunque proprio per questo motivo rivestono un sicuro interesse.

Escludendo che possa trattarsi di episodi a carattere narrativo relativi alla vita di qualche santo, per l'insolita sfilata di personaggi maschili a cavallo si dovrà credo pensare piuttosto a rappresentanti del potere civile locale, probabilmente a committenti o perlomeno benefattori dell'impresa pittorica¹⁰.

Tra l'altro, in assenza di testimonianze di carattere 'profano' (pubblico o cortese-cavalleresco) in affreschi di epoca medievale in Istria, questo 'inserto' in un contesto religioso viene a colmare una lacuna, seppure con un piccolo segmento. Un rimando interessante è però possibile: mi riferisco al rilievo scultoreo in pietra murato nella facciata del palazzo comunale di Pola raffigurante il podestà padovano Bartolomeo de' Vitrei, il cui nome si legge nell'iscrizione (fig. 24), che alla fine del XIII secolo ha contribuito a completare la costruzione dell'edificio (1296)¹¹.



Ricerche storiche approfondite sarebbero auspicabili per Draguccio. Da parte nostra ci limitiamo a far notare che immagini di cavalieri si incontrano nei palazzi pubblici dell'Italia settentrionale (Novara, Brescia, Mantova) nella seconda metà del XIII secolo, in vari contesti figurativi¹².

Il ciclo pittorico, nel quale predominano i colori delle terre, nelle varie tonalità più o meno scure dell'ocra gialla e marrone, con buona presenza del verde anche nelle bande orizzontali dei piani di posa, è opera di una bottega di frescanti di non alta qualità attiva tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, che a distanza di tempo volgarizza i modi derivanti dalla lezione di Ognibene a Sanvincenti.

Legami stretti con Draguccio mostrano i resti delle pitture murali che si conservano nella chiesetta di Santa Maria Maddalena a Ballarini (Bazgalji), in posizione isolata ad alcuni chilometri da Lindaro, nel comune di Pisino. La decorazione pittorica interessa l'abside e la parete laterale sinistra (figg. 25-30). Al centro del catino absidale rimane parzialmente la figura di *Cristo* seduto in trono, accompagnato ai lati da due *Santi*; nel semicilindro una frammentaria serie di *Apostoli* entro nicchia. Nella fronte dell'arco trionfale sinistro, al di

23. Parete laterale sud. Cavalieri (part.).

24. Pola, Palazzo municipale. Rilievo con il podestà Bartolomeo de' Vitrei (1296).





25-27. Ballarini, chiesa di Santa Maria Maddalena. Abside. Cristo e Apostoli (part.).

sotto di uno strato di epoca moderna raffigurante la Cena di Cristo in casa del fariseo con la Maddalena, affiorano lacerti relativi ad una fascia ornamentale con nastri pieghettati, che troviamo anche nell'adiacente parete laterale. Qui sussistono alcune scene relative alla Passione di Cristo: *La cattura*, che vede al centro il bacio di Giuda dalla veste panneggiata in verde/grigio e Gesù che indossa un manto rosso scuro/marrone, attorniti da soldati con scudi rotondi; *Cristo alla colonna*, con il capo chino e i segni rossi del sangue della flagellazione, con le sagome di due sgherri ai lati; doveva seguire la *Crocefissione* (perduta a causa della successiva apertura di una finestra) della quale rimane in alto un angioletto in volo, che stava sopra il braccio della croce; infine il nucleo centrale della *Sepoltura di Cristo* e il compianto. Chiude la parete, come a Draguccio, la figura isolata di un *Santo Vescovo*.

28-30. Parete laterale sinistra. Storie della Passione (part.).

I legami di parentela tra Ballarini e Draguggio sono ravvisabili nell'aderenza ad un medesimo programma iconografico, con figurazioni di analogo soggetto che rispondono ad uno schema comune, nonostante leggere varianti¹³. Ghirardi accomuna a Draguccio e Ballarini anche gli affreschi in San Sebastiano a Bogliuno (Bolijun), dei quali mi manca la visione diretta¹⁴.



Note

¹ S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento (II parte)*, dispense delle lezioni, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1964-1965, p. 70.

² G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, pp. 74-77: 74.

B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, pp. 16-17, catalogo p. 7; *Zidno slikarstvo Istre*, Zagreb 1963, testo e catalogo di I. PERČIĆ, scheda 9, s.n.p.; I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1987, pp. 93-94. Improprio pare in ogni caso parlare per tali opere come di 'pittura popolare istriana', come semmai può avvenire ben più tardi (ammesso che si accetti una categoria siffatta, che mi sembra onestamente superata).

³ Draguccio, il cui toponimo ha origine da 'draga' (avallamento), abitato in epoca preistorica, divenuto quindi fortificazione romana, nel XIV secolo ebbe una cinta di mura che chiudeva castello e borgo. Si trova nell'Istria centrale in una spianata che divide le valli del Quieto e del Bottonega, tra declivi boschivi terrazzati a vigneti e ulivi.

⁴ La scena dell'ascensione di Elia è spesso rappresentata nel medioevo, a partire dal paleocristiano per arrivare all'epoca romanica e fino al gotico: si va, a mo' di esempio, da un sarcofago con la Traditio legis al Louvre, a una miniatura nella Bibbia di Winchester (1170-80 circa), fino a Giotto nella cappella Scrovegni a Padova.

⁵ È comune la presenza di animali reali e fantastici in questa zona dell'edificio religioso più vicina al terreno, atta ad ospitare il simbolismo del bestiario medievale. Qui del leone ci rimane la parte alta (testa, zampa e coda). La campitura corrispondente a destra, ora vuota, avrà ospitato un soggetto analogo.

⁶ Secondo B. Fučić il motivo del fiore nel mezzo presenta una stilizzazione morfologica che troverebbe gli archetipi più vicini in figurazioni analoghe che ricorrono nell'*Evangelario* di Traù (1230-1240) o nei mosaici veneziani del ciborio della basilica Eufrasiana di Parenzo (1277).

⁷ Molte zone andate perdute sono state facilmente integrate o totalmente rifatte nei restauri (1986-1988).

⁸ Su questa parete compaiono in molti punti iscrizioni glagolitiche.

⁹ Una delle due tiene in mano una croce (forse Santa Margherita?).

¹⁰ FUČIĆ 1963, p. 14, parlando in generale sulla committenza laica nel XIV secolo, a proposito degli affreschi di Draguccio scrive che "sono ordinati dalle comunità slave contadine, espresse dai rappresentanti della contea". Opportunamente lo studioso nomina il caso del *dominus* "Martin Bobosius" che, stando all'iscrizione scritta sulla parete sinistra della chiesa di San Martino a Bicicci (Bičići), ne risulta il committente nel 1315. Le fonti scritte lo ricordano gastaldo di Barbana. Cfr. anche D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, p. 1632.

¹¹ Cfr. G. CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, I, Trieste 1905, pp. 213-215; A. KRIZMANIĆ, *Komunalna palača. Pula*, Pula 1988; A. QUINZI, scheda 558 in *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. PAVANELLO e M. WALCHER, Trieste 1999, p. 287.

¹² E. COZZI, *I palazzi comunali nell'Italia settentrionale fra il XIII e gli inizi del XIV secolo. Temi iconografici e committenza*, in *Il palazzo dei Trecento a Treviso. Storia, arte, conservazione*, a cura di G. DELFINI e F. NASSUATO, Milano 2008, pp. 59-73. Per un caso del XIV secolo in abitazione privata a Venzona, cfr. E. COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, Pordenone 1976, pp. 43-45.

¹³ Parla di "fragments de fresques byzantines" per Draguccio e Ballarini, elencandone i soggetti (con alcune inesattezze) anche F. STELÈ, *Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, in "Atti dello VIII Congresso internazionale di Studi Bizantini" (Palermo, 3-10 aprile 1951), vol. II, Roma 1953, p. 258.

¹⁴ GHIRARDI 1972, pp. 74-76.



Raccotole. Chiesa di San Niccolò

La chiesetta di san Niccolò, con il cimitero sul sagrato circondato da cipressi entro un muro di cinta, si trova in aperta campagna in posizione panoramica su una valle boscosa del torrente Chervaro.

Tra Montona e Caroiba (dal latino *Quadrivium*, memore della sua antica posizione all'incrocio fra quattro strade), Raccotole (Rakotule) fu colonia romana e il suo nome deriva dal *praedium Raccotolae*. Soggetta per secoli a famiglie montonesi anche prima della dedizione di Montona a Venezia avvenuta nel 1278, fu territorio veneziano fino alla fine della Repubblica veneta¹.

L'edificio presenta una pianta rettangolare a navata unica con abside semicircolare inscritta (fig. 2); costruita con blocchi di pietra di varia grandezza disposti in corsi regolari, conserva un campanile a vela con bifora in facciata e due stemmi nobiliari dei Barbo, murati in facciata e sul retro².

Dell'architettura si sono interessati vari studiosi, che ritengono la chiesa un'espressione peculiare del tipo con abside semicircolare inscritta; il termine entro il quale è stata edificata viene indicato al XIV secolo, sulla base degli affreschi. Secondo Branko Fučić venne commissionata dai patrizi veneti Barbo da Montona nel XIV secolo e in quello seguente sarebbe stata allungata la parte anteriore³.

L'interno conserva una decorazione ad affresco nell'abside e nella metà orientale dell'aula, per la quale si auspica un intervento di restauro⁴.

L'abside presenta frammenti nella zona bassa della conca (forse ci sarà stata una *Maestas Domini*), mentre nel giro absidale ai lati della monofora centrale si conservano due figure stanti di Santi (figg. 3-5). Il primo a sinistra di chi guarda, nella posizione d'onore che compete al titolare della chiesa, è riconoscibile sicuramente come *San Niccolò* (fig. 4): raffigurato come generalmente avviene con corta barba bianca arrotondata e ordinata, gli attributi da vescovo (mitra vescovile e pastorale), indossa un pallio rosso amaranto con lunga stola bianca con croci nere (*omoforion*) e regge con la destra un libro.

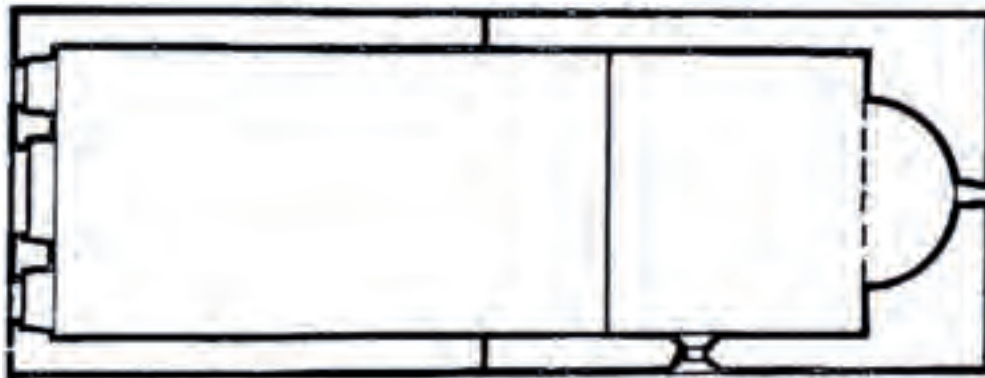
Sulla destra della monofora è dipinta una figura di *Apostolo* con *rotulo* in mano, abbigliato con tunica verde scuro sotto un ampio mantello che spicca per la tonalità di ocre dorata molto accesa (fig. 5). Alle due estremità sopravvivono tracce della testa di due Santi, quello a sinistra forse da identificare con *San Giovanni Battista*, per la capigliatura scomposta in ispide ciocche.

La monofora è incorniciata da un riquadro filettato di amaranto e bianco (come per la suddivisione delle scene sulle pareti laterali), con nella zona supe-

Nella pagina accanto:

1. Storie di san Niccolò (part.).

2. Pianta (da Fučirć 1963).



3. Abside. Santi.



4-5. Abside. San Niccolò (part.)
e Apostolo (part.)





6. Parete laterale destra.
Storie di san Niccolò. Nascita e Elemosina.

riore una croce patente bianca entro clipeo. La zona basamentale dell'abside si conclude con un velario ad ampie pieghe decorato con motivi ornamentali, presente anche nelle pareti laterali dell'aula, serrata in alto da una cornice ornamentale a corposi girali vegetali.

Nelle pareti laterali trovano posto quattro episodi relativi alle *Storie di San Niccolò* (figg. 6-18) rispettivamente a destra la *Nascita* e presumibilmente l'*Elemosina del giovane Santo*; a sinistra due miracoli: la *Dote delle fanciulle povere* e l'*Abbattimento dell'albero di Plakoma*⁵.

Per Branko Fučić gli affreschi rivelano “la mano di un grande pittore italiano, di un artista sensibile alla rivoluzione apportata nell'arte figurativa da Giotto”. Secondo lo studioso mostrano soluzioni prospettiche spaziali di notevole maturità stilistica, proponendo una datazione che potrebbe essere fissata intorno alla metà o tutt'al più al sesto-settimo decennio del Trecento⁶.

Giulio Ghirardi esprime riserve “di fronte all'ingenua genericità di tali affermazioni, soprattutto per quanto concerne la presunta influenza giottesca”. E aggiunge: “resta il fatto però che tali pitture sono opera di un maestro esperto, dotato di una non comune maturità stilistica”, senza peraltro argomentare ulteriormente quello che definisce un “cospicuo monumento”⁷.

Mons. Luigi Parentin ricorda gli affreschi che “narrano la leggenda di S. Nicola di Mira, eseguiti a cura dei nobili Barbo di Montona da un autore italiano di indubbio talento”⁸.

Anche per Kristina Jurkić-Džin, in un breve profilo sulla pittura murale gotica dell'Istria, Raccotole “costituisce un esempio classico della pittura murale



7-8. Parete laterale destra.
Storie di san Niccolò. Nascita (part.).



9. Parete laterale destra.
Storie di san Niccolò. Nascita (part.).



dell'Istria sorta sotto l'influenza della pittura italiana" e riconosce all'opera "un maestro-pittore formatosi in una delle botteghe dell'Italia settentrionale che attingeva alla tradizione «giottesca» del XIV secolo". Nota che le scene della vita di San Nicola "sono state dipinte in una gamma di colori e di tonalità relativamente vasta, basandosi su un disegno dai tratti sicuri", nominando la *Nascita* e *San Nicola che taglia l'albero* ⁹.

Nel medesimo volume Ondina Krnjak ribadisce che "lo stile, la monumentalità delle figure nonché la percezione dello spazio e la plasticità rivelano un buon maestro il cui linguaggio figurativo si era modellato in qualche bottega dell'Italia settentrionale di tradizione «giottesca»" ¹⁰.

Maria Walcher, in nota al teso di Alisi, a proposito di Raccotole chiosa e aggiunge: "È da rilevare [...] che è molto probabile che nel XIV secolo esistessero molte più opere di quanto non ne siano oggi sopravvissute, e che già in quest'epoca si fosse affermata una scuola locale; la quale doveva aver fatto tesoro della lezione neogiottesca e tomasesca che Venezia aveva assimilato da Padova, nonché del neobizantinismo reperibile nella pittura veneziana degli ultimi decenni del Trecento; confermando, a differenza di quanto avverrà nel secolo successivo, una stretta dipendenza da Venezia" ¹¹.

Ho avuto occasione di fare un breve cenno agli affreschi di metà Trecento nella chiesetta di Raccotole evidenziando gli strettissimi rapporti che intercorrono con le due tavole (già Contini Bonacossi, ora agli Uffizi) raffiguranti due *Storie di san Nicola*, scomparti superstiti di una perduta pala d'altare per la cappella di San Nicola in Palazzo Ducale a Venezia, opera notissima per la quale Paolo Veneziano era stato pagato 20 ducati d'oro il 20 gennaio 1346 (*more veneto*: ovvero 1347).

Notavo: "Le desunzioni dal prestigioso prototipo sono di eclatante evidenza: si veda la figura femminile che porta le vivande, oppure il gruppo delle tre giovani a braccia conserte; mentre, d'altro canto, il ritratto del giudice povero viene mutuato dall'uno all'altro contesto" ¹².



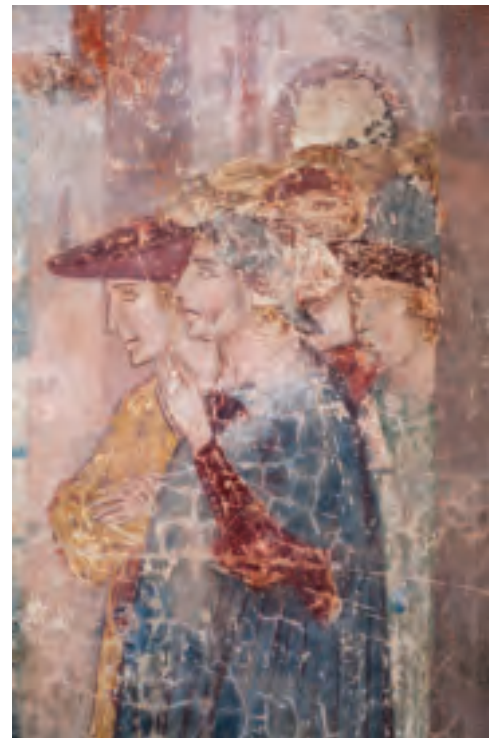
10-11. Parete laterale destra.
Storie di san Niccolò. Elemosina (part.).



12. Parete laterale sinistra.
Storie di san Niccolò. Miracoli.



13-15. Parete laterale sinistra. San Niccolò abbatte il cipresso di Plakoma (part.).



San Nicola (Nicolaus, Niccolò o Nicolò), vescovo di Mira, è uno dei santi più venerati nella cristianità e il suo culto conobbe una grande diffusione fin dall'altomedioevo sia in Oriente che in Occidente¹³.

Ha goduto una notevole fortuna iconografica dapprima nell'arte bizantina diffondendosi presto in tutta l'Europa occidentale, anche grazie alla propagazione del culto da parte di Teofane, moglie bizantina di Ottone II. Dopo la caduta di Mira le reliquie di Nicola furono traslate nel 1084 a Bari, dove esisteva una numerosa comunità greca e in breve tempo fu costruita la cattedrale, sotto il vescovo Elia¹⁴. A Bari una decina di anni fa è stata dedicata alla sua figura una importante mostra¹⁵.

Come noto, la *Legenda aurea* del domenicano Iacopo da Varazze, scritta nella seconda metà del XIII secolo, costituisce una fonte molto importante per i pittori che in epoca gotica vi attingono a piene mani per l'ideazione delle scene relative alle vite dei santi. Va detto che nel caso di san Nicola Iacopo da Varazze integra la sua fonte principale, cioè la *Vita* scritta dal napoletano Giovanni Diacono nel IX secolo, con i leggendari del XIII secolo (Giovanni da Mailly e Bartolomeo da Trento) che avevano rielaborato in modo simile i testi tradizionali operando una scelta diversa solo tra gli *exempla* complementari al *corpus* dei miracoli tradizionali (il padre delle tre figlie in età da marito, la nave carica di frumento che attracca nella città in carestia, i tre principi accusati ingiustamente, il debitore spergiuro, la coppa offerta *ex voto*), riprendendo i racconti dei suoi due predecessori – sia per quanto riguarda la vita del santo, che i miracoli *post mortem* – seguendo l'uno o l'altro all'occorrenza¹⁶.

Tenuta nel debito conto questa premessa – non secondaria ai fini della lettura iconografica relativa alle storie del santo, che a volte può presentare incertezze o incongruità spesso anche imputabili ai pittori che si trovano a 'inventare' le singole scene sulla base di fonti letterarie diverse oppure parzialmente assenti nella *Legenda aurea* – possiamo iniziare la descrizione dei temi raffigurati a Raccotole.



Nel primo episodio della parete destra è dipinta la *Nascita* (figg. 6-9), ambientata entro una camera, con la madre seduta sul letto con accanto il neonato in fasce e il padre al suo fianco, mentre due donne le si avvicinano, la prima portando vivande su un piatto¹⁷. La scena non presenta invenzioni compositive in quanto ricalca puntualmente nella tipologia generale quelle delle *Natività di Maria* o di *San Giovanni Battista*. L'attenzione del pittore è rivolta all'abbigliamento dei protagonisti, accuratamente descritti e resi con colori decisi, mentre per contrasto spicca nell'angolo in alto a destra il tendaggio bianco della cortina del letto. Si noti che qui a Raccotole, stranamente, la scena della nascita è generica, non compare cioè il primo miracolo per cui appena nato Nicola si erge in piedi nella bacinella in cui viene lavato per il primo bagno dalle levatrici; e manca anche quello successivo di Nicola neonato che osserva il digiuno del mercoledì e del venerdì rifiutando la poppata¹⁸. Episodi assai noti e caratterizzanti la sua vita, che compaiono ad esempio già in epoca romanica nella cappella di Sant'Eldrado nell'abbazia della Novalesa in Piemonte¹⁹ (fig. 19).

16-18. Parete laterale sinistra.
San Niccolò dota le figlie del nobile povero
(part.).



19. Novalesa, abbazia.
Storie di san Niccolò.



20. Bolzano, chiesa dei Domenicani, cappella di san Giovanni. San Nicola dota le fanciulle povere.

La scena adiacente va probabilmente letta come l'*Elemosina* del giovane Nicola (figg. 6, 10-11). Pur trattandosi di un episodio con confrontabile puntualmente con altri casi pervenuti sino a noi, sarei propensa a vedere qui la continuazione dell'illustrazione della sua vita, relativa al breve passaggio in cui si legge: "Divenuto un giovinetto, evitando le frivolezze dei coetanei preferiva frequentare le chiese e riteneva a memoria qualsiasi cosa riusciva a comprendere della Sacra Scrittura. Alla morte dei genitori cominciò a pensare come poter dispensare tanta abbondanza di ricchezze non per la lode degli uomini, ma per la gloria di Dio"²⁰. Nonostante il mediocre stato di conservazione della superficie pittorica, sulla destra si riesce a vedere distintamente la figura di un giovanetto con aureola, benedicente con la destra e vestito di verde, entro un ambiente aperto ben descritto in alto (colonnina rosso amaranto con capitello che regge il fastigio del tetto), al quale si avvicina una figura femminile in bianco con ampio scialle/fazzoletto in testa, che incede a fatica reggendosi sulle stampelle. In alto sulla parete ocre scura, al di sopra del giovane Nicola mi pare di leggere chiaramente, anche se un po' a fatica, parte di un'iscrizione che reca il suo nome: [NIC]HOLAU[S].

Passando sulla parete sinistra e procedendo in senso orario, il primo dei due riquadri penso vada letto come *San Nicola abbatte il cipresso di Plakoma*, illustrante il seguente episodio: "Gli abitanti del villaggio di Plakoma, in Licia, chiedono a Nicola di aiutarli ad abbattere un cipresso infestato dai diavoli che causa la morte di chiunque gli si avvicina. Il santo accorre, afferra l'ascia e, anche quando l'albero minaccia di precipitare addosso alla folla, riesce a farlo cadere dalla parte opposta"²¹. In modo molto efficace il pittore rende la scena, con il santo nell'atto di abbattere il tronco dell'alto albero dalle cui fronde scappano i diavoli, mentre un gruppo di cittadini sulla porta delle mura della città assiste attonito all'evento miracoloso (figg. 12-15).

Il riquadro adiacente, quarto e ultimo tra quelli conservati a Raccotole, illustra uno dei suoi miracoli più noti (particolarmente amato da committenti e pittori in epoca gotica tanto da risultare forse quello più rappresentato) ovvero *San Nicola dota le tre figlie di un nobiluomo povero* (figg. 12, 16-18)²². Il santo vescovo, abbigliato come nella scena precedente, viene colto nell'atto di introdurre l'oro avvolto in un panno facendolo calare di nascosto attraverso un'alta finestra dell'abitazione, all'interno della quale si trovano le tre giovani fanciulle da maritare assieme al padre posto vicino al muro esterno (che si intravede appena, a causa del deperimento della superficie pittorica).

Se, come noto, nel primissimo Trecento un collaboratore di Giotto ha dipinto le storie del santo nella cappella di San Nicola nel transetto destro della basilica inferiore di Assisi²³, anche nell'Italia nordorientale nel corso del secolo



21. Pergine Valsugana, chiesa di San Carlo Borromeo. Storie di san Nicola.

sono stati eseguiti cicli illustranti *Storie di san Nicola*. Si tratta di casi di pittura narrativa monumentale di grande interesse: i più rilevanti si conservano a Bolzano e a Udine ²⁴.

A Bolzano sono stati dipinti da una bottega di formazione giottesca padovana e veronese nel terzo decennio nella cappella di San Giovanni della chiesa dei Domenicani, giuspatronato della famiglia di banchieri fiorentini de' Rossi / Bocci / Botsch. All'interno del vasto programma iconografico che la ammantava da cima a fondo, trovano posto nella prima campata vicino all'altare nel fianco longitudinale sinistro, in numero di sei disposti su tre registri sovrapposti: *San Nicolò dota le fanciulle povere*; *San Nicolò placa la tempesta in mare*; *San Nicolò libera il coppiere Adeodato*; *San Nicolò salva tre innocenti condannati*; *Morte di san Nicolò*; *Esequie di San Nicolò* ²⁵ (fig. 20).

Inoltre sul fianco sinistro della medesima chiesa esisteva fino al 1820 – quando purtroppo venne completamente demolita – una cappella intitolata a San Nicolò, fondata sempre dalla potente famiglia Botsch, con affreschi attribuiti al padovano Guariento databili attorno al 1355-1360 circa ²⁶.

In Trentino va sicuramente segnalata una recente scoperta (2008-2009) nella parete laterale destra dell'attuale chiesa di San Carlo Borromeo a Pergine Valsugana (nel Trecento intitolata a San Nicola) di un ciclo di affreschi rappresentanti su due registri sovrapposti vari episodi della vita del santo – nell'ordine: *Praxis de stratelatis / I tre generali*; *San Nicola placa la tempesta in mare*; *Consacrazione a vescovo di Mira*; *Praxis de tribus filiabus / Miracolo delle palle d'oro gettate da Nicola nella casa delle tre fanciulle povere (?)*; *Miracolo di guarigione (?)* – per il quale è stata proposta una datazione agli anni quaranta del XIV secolo ad opera di una maestranza 'foresta' di formazione giottesca ma aggiornata su esperienze riminesi e bolognesi ²⁷ (fig. 21).

22. Verona, San Zeno.
Storie di san Niccolò.



Anche a Verona verso la metà del Trecento possiamo incontrare un doppio episodio delle storie del santo, dipinto in un riquadro isolato lungo la parete laterale destra della chiesa abbaziale di San Zeno dove sono state scelte forse quelle più note, cioè *San Niccolò dona l'oro alle tre fanciulle povere* e *San Niccolò placa il fortunale in mare*, ad opera del “Maestro di Santa Felicità” che qui sfodera un cromatismo liquido e prezioso (fig. 22)²⁸.

Nel duomo di Udine si conserva parte di un ciclo dedicato al vescovo di Mira nella cappella laterale sinistra del presbiterio intitolata appunto a San Niccolò, commissionato dalla fraterna dei Fabbri a Vitale da Bologna che vi lavorò negli anni 1348-1349. La superficie affrescata corrisponde alla sola parete laterale destra della cappella, in quanto quella sinistra è stata distrutta del Settecento²⁹. Le scene su tre registri raffigurano, partendo dal lunettone in alto, le *Esequie di san Niccolò* e nei registri sottostanti alcuni miracoli: *Il bambino caduto in mare durante la tempesta salvato e restituito ai genitori*; *Fanciullo rapito e messo in salamoia dall'oste malvagio*; *Contadino ed ebreo innanzi al giudice*; forse il *Contadino travolto da un carro e resuscitato* (frammentario) (fig. 23).

Paolo Casadio ha finemente e opportunamente rilevato che “l'iconografia delle storie di San Niccolò conservatesi sulla sola parete Sud della cappella si rivela eccentrica rispetto alle scelte consuete dei cicli dedicati al popolare santo di Mira. La parete è dedicata ad illustrare storie e miracoli operati dal santo *post mortem* e forse i fatti della sua vita coi miracoli operati *in vita* potevano trovar posto sulla parete Nord (distrutta nel Settecento)”³⁰.

Quanto alle fonti letterarie, si tenga conto che solo il *Miracolo della coppa d'oro* e quello del *Contadino ed ebreo innanzi al giudice* derivano dalla *Legenda aurea*, mentre quello del commesso viaggiatore ucciso e messo in salamoia dall'oste malvagio deriva da altra fonte³¹.

Si noti che sia nel primo che nel secondo episodio Vitale mette in scena all'interno del medesimo riquadro due atti: l'anteprima del miracolo e il compimento del miracolo stesso. Inoltre va osservato che, seppure attenendosi puntualmente alla fonte letteraria, il pittore trasfigura genialmente il testo approntando sceneggiature di eclatante novità. Al fine di poter verificare l'adesione al testo scritto, trascrivo in nota un brano dalla *Legenda aurea*, scegliendo quello che narra del prestito di denaro da parte di un ebreo, anche perché quello udinese risulta un *unicum* nell'area italiana nord-orientale ³² (fig. 23).

Dobbiamo senz'altro aggiungere che le storie del vescovo di Mira hanno goduto di un certo successo in territorio friulano, dove si conservano (seppure frammentari) due cicli dovuti a maestranze di ambito tardovitalesco, precisamente nella chiesetta di San Niccolò ora annessa a Villa Deciani a Martignacco (Ud) ³³ e nella chiesetta di San Niccolò a Vuezis, sperduta frazione di Rigolato in alta Carnia ³⁴.

Ma soprattutto non dobbiamo dimenticare che nel duomo di Udine si conserva la pala con *Incoronazione e storie di San Niccolò*, eseguita come è logico pensare proprio per la cappella di San Niccolò da uno stretto collaboratore di Vitale nel 1350 circa ³⁵ (fig. 24). Nella tempera su tavola, ai lati dell'incoronazione di Maria, trovano posto ben otto scenette relative a vita e miracoli del santo, dove vengono messi in campo anche episodi che non trovano riscontro altrove. Per la tipologia delle impostazioni spaziali e la vivacità narrativa (con guizzi inventivi che si rinvergono nelle *Storiette di Sant'Antonio abate*) credo che l'ideazione possa spettare a Vitale in persona, che ha affidato l'esecuzione ad un suo aiuto all'indomani della sua improvvisa partenza da Udine, dopo la morte di Bertrando di Saint-Geniès, suo committente (1350).

L'ampio giro di orizzonte compiuto è funzionale ad un'analisi più puntuale dal punto di vista iconografico delle scene dipinte a Raccotole. Risultano chiari infatti, dalla veloce carrellata, alcuni elementi: la pluralità delle fonti letterarie, seppure con preponderanza della *Legenda aurea*; la messa in scena pittorica di vari episodi, che spesso si rivelano essere un *unicum*; le grosse lacune di conoscenza ai giorni nostri a causa di scene o interi cicli andati perduti. Il tutto ri-



23. Udine, duomo, cappella di san Niccolò. Vitale da Bologna, Storie di san Niccolò.



24. Udine, Museo del duomo. Aiuto di Vitale da Bologna, polittico con Storie di san Niccolò.



25. Monte Sinai, monastero di Santa Caterina. Icona agiografica di san Nicola, fine XII secolo. San Nicola abbatte il cipresso di Plakoma (part.).

26. Vienna, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Casula di manifattura alto-renana, XIII secolo.



chiederebbe uno studio sistematico *ad hoc*, che ancora manca e che ovviamente è impossibile portare avanti in questa sede.

Tornando a Raccotole, possiamo ora notare sia la singolarità del fatto che nella scena della *Nascita* manca l'elemento *clou* con il neonato in piedi entro la vasca (suo primo miracolo), normalmente presente; sia l'inserimento dell'episodio successivo con l'*Elemosina* ad una donna bisognosa, che risulta essere un ampliamento del racconto (come nel caso di alcune scenette nel polittico udinese); e infine la presenza dell'*Abbattimento dell'albero di Plakoma*, episodio estremamente raro anche perché non presente nella *Legenda aurea* e che comunque risulta essere un *unicum* in affresco nel panorama italiano nordorientale.

Vista la peculiarità di quest'ultimo episodio, varrà la pena soffermarci brevemente per dire che tale miracolo è derivato dalla *Vita* di Nicola di Sion che risale al VI secolo, dove si narra come Nicola avesse abbattuto un enorme cipresso in cui avevano preso dimora la dea pagana Artemide e i suoi diavoli³⁶. Nell'importante catalogo della mostra barese del 2006-2007 è possibile rinvenire due occorrenze di tale episodio: la prima in un'icona agiografica di san Nicola con un ciclo di sedici scenette, datata alla fine del XII secolo e ora custodita nel Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai³⁷ (fig. 25); la seconda in una casula di manifattura alto-renana del terzo quarto del XIII secolo, oggi conservata all'Österreichisches Museum für Angewandte Kunst di Vienna ma proveniente dall'abbazia di San Biagio nella Selva Nera, una composizione a ricamo con un vastissimo repertorio di scene correate da *tituli* in latino³⁸ (fig. 26).

Soffermiamoci sulla scena con *San Niccolò e la dote delle figlie del nobile divenuto povero* (figg. 16-18), episodio che, come si diceva, entra nel novero dei miracoli tradizionali e ha goduto di ampia fortuna lungo i secoli del medioevo, fino ad arrivare alla predella del polittico Quaratesi di Gentile da Fabriano (1425) nella quale in pieno clima di gotico internazionale il grande maestro marchigiano inventa nel pannello, ora in Pinacoteca Vaticana, un indimenticabile interno vissuto nell'intimità familiare³⁹ (fig. 28).

La scena non doveva di certo mancare a Udine, dove Vitale l'avrà dipinta sulla parete nord andata distrutta, per cui il confronto ci manca⁴⁰.

Tuttavia è l'ambiente pittorico veneziano che catalizza la nostra attenzione per via delle due note tempere su tavola di Paolo Veneziano ora conservate agli Uffizi

27. Città del Vaticano, Pinacoteca.
Gentile da Fabriano, Polittico Quaratesi,
predella, San Niccolò dona tre palle d'oro
alle tre fanciulle povere (part.).



raffiguranti la *Nascita e il primo miracolo di san Niccolò* e *San Niccolò dota le figlie del giudice povero* (fig. 28), alle quali molto devono gli affreschi di Raccotole.

Le due tavole (cm. 74,5 x 54,5 e 75 x 53) facevano parte di un'ancona eseguita da Paolo per la cappella di San Niccolò in Palazzo Ducale a Venezia, per la quale il pittore era stato pagato 20 ducati d'oro nel gennaio 1347⁴¹.

Dovuta ad una committenza prestigiosa, l'opera è di altissima qualità⁴²: ad essa avranno sicuramente guardato i pittori veneziani e probabilmente anche la famiglia veneziana dei Barbo si sarà rivolta a quel preciso ambito per affidare l'esecuzione degli affreschi di Raccotole⁴³.

Un clima di famiglia con le due tavole – certo proposto in Istria con un registro linguistico di tono più corsivo e domestico – mi sembra evidente: analogie si ritrovano nelle presentazioni dell'ambiente architettonico con prospettiva centrale o laterale, e in esse nel rapporto che si instaura con le figure; e ancora la vivezza dei ritratti e soprattutto la straordinaria accensione dei colori accostati con effetti vivaci mostrano prossimità alla pittura a tempera su tavola.

28. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Paolo Veneziano, tempera su tavola.
Nascita di san Niccolò e San Niccolò dota
le figlie del nobile povero.





29. Padova, chiesa degli Eremitani, abside maggiore. Guariento, Vestizione di sant'Agostino (part.).

Ma soprattutto di eclatante evidenza si rivelano i prestiti precisi di singoli 'vocaboli', desunti da un'opera che svolge il ruolo di prestigioso prototipo: si osservi l'ancella che porta le vivande, ma soprattutto il gruppo delle tre giovani a braccia conserte, tolto di peso dall'ancona paolesca; mentre il 'ritratto' del giudice povero viene 'ritagliato' e mutuato dall'uno all'altro contesto.

Il frescante, seppure in misura meno determinante, sembra mettere a frutto anche quanto Guariento – pittore padovano ma con stretti rapporti con Venezia, dove lavorò a più riprese con incarichi di massimo prestigio – andava facendo tra sesto e settimo decennio del secolo⁴⁴. Mi riferisco in particolare nell'abside centrale degli Eremitani a scene quali la *Visione* o la *Vestizione di sant'Agostino* (fig. 29): nella prima è simile l'abitabilità delle figure entro le architetture (peraltro già sperimentata in precedenza nella cappella della reggia carrarese, nelle storie di Mosè); nella seconda la vivezza dei ritratti nel gruppo di astanti (dove Monica, madre di Agostino, ha la testa avvolta da un velo bianco simile a quello della figura femminile alla quale san Nicola dà l'elemosina a Raccotole)⁴⁵.

Tale rapporto tra spazio architettonico e composizione figurativa si rinviene però già nella Coperta della Pala d'Oro o Pala 'feriale' marciana di Paolo e figli, firmata e datata 1345⁴⁶ (fig. 30).

Come nelle *Storie di san Marco*, anche qui in Istria le ambientazioni e gli sfondi architettonici assumono un ruolo peculiare nella composizione degli episodi. Si prenda in considerazione in particolare il *Miracolo della guarigione di Aniano*: "Paolo non era mai giunto ad una così complicata messa in scena architettonica, giocata con grande fantasia nelle variazioni cromatiche, e soprattutto sentita nei trapassi «prospettici» per via di illuminazione che regola il gioco e la distribuzione delle masse", commenta Rodolfo Pallucchini⁴⁷. Anche a Raccotole appaiono evidenti le medesime modalità a misurarsi con calibrati sfondi architettonici, dove l'attenzione si posa su ben disegnati scorci, spaccati o vedute laterali. La lezione appresa dal frescante attivo in Istria riguarda anche le tipologie dei singoli edifici, che presentano atri aperti ed edifici con terrazzi, altane e torri merlate, indagati dalla luce che li illumina in modo preciso tramite chiaroscuri coloristici. Ancora, si noti che le due figure stanti dell'abside presentano strette affinità con i busti del registro superiore della pala 'feriale' – in particolare con *San Pie-*



30. Venezia, Museo Marciano. Paolo Veneziano con Luca e Giovanni, Pala 'feriale'.

tro e *San Nicolò* – modellate con analoga intensità plastica e incisività di segno nel sottolineare i tratti dei volti⁴⁸.

Del resto, come sottolineato da Pallucchini e dalla critica successiva, la pala feriale e le due tavole già Contini Bonacossi “costituiscono una continuità di atteggiamento stilistico, che connota in modo organico e coerente lo sviluppo dello stile narrativo di Paolo, a contatto della cultura di terraferma”⁴⁹.

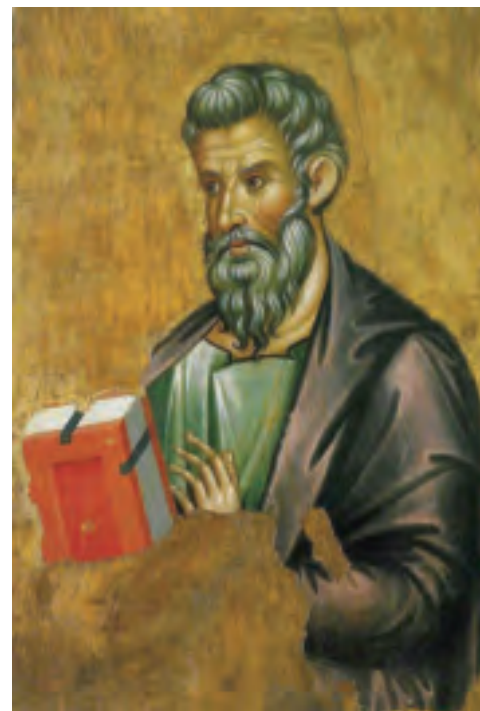
Come ampiamente noto, molti dipinti a Venezia e nell’entroterra (peraltro a volte di difficile datazione) presentano strette affinità con il linguaggio di Paolo. Tra di essi vorrei estrapolare per un confronto a mio avviso significativo le sei tavole della cattedrale di Caorle (fig. 31), verosimilmente facenti parte dell’iconostasi, collocabili verso la metà del XIV secolo: “opera di una forte personalità legata ai modi di Maestro Paolo del tempo della Pala ‘feriale’ e del polittico bolognese di San Giacomo [...] con una grandiosità d’impianto che fa pensare che il suo autore fosse pratico di affresco”, senza bisogno di pensare alla provenienza del pittore dalla costa dalmata, come recentemente avanzato dalla critica⁵⁰.

Non va sottovalutato peraltro il fatto che pittori dalmati venivano per qualche tempo a bottega a Venezia, “contribuendo al formarsi di quella così singolare coinè linguistica che lega strettamente le espressioni figurative, in particolare pittoriche, delle due sponde dell’Adriatico”⁵¹. Di uno, Nicolò di Cipriano de Blondis da Zara abbiamo anche notizie precise: è documentato a Venezia tra il 1351 e il 1374 (anno in cui fece testamento) e fu allievo di Paolo⁵².

A Raccotole le figure si muovono con disinvoltura, disposte con logica e chiara distribuzione compositiva, rese con immediatezza di sentimenti, impegnate in azioni che si direbbero tratte dal quotidiano, con accenti riferiti alla vita di ogni giorno (si vedano abiti e copricapi, o la descrizione di un interno), proposti con spontaneità di racconto e scelte cromatiche dai timbri decisi.

Pur captando stimoli provenienti da varie direzioni, ponendosi sulla scia di quanto si andava facendo attorno alla metà del secolo in Veneto e specie nelle botteghe veneziane, il frescante di Raccotole ha maturato i propri modi a Venezia e si connota per un inconfondibile avvicinamento al linguaggio di Paolo, soprattutto in opere della sua maturità tra quinto e sesto decennio del Trecento. E non si tratta di mere suggestioni del linguaggio paolesco, ma di scelte iconografiche e tipologiche nonché di modi stilistici appresi – verrebbe da supporre – con una frequentazione della bottega.

Dunque ancora una volta ci imbattiamo in Istria in un pittore ‘foresto’, itinerante⁵³, presumibilmente attivo poco dopo la metà del secolo: un frescante di alta levatura, dove il ‘fattore Venezia’ è strettamente legato alla committenza della famiglia Barbo, sulla quale sarebbero auspicabili nuove ricerche d’archivio⁵⁴.



31. Caorle, Museo Diocesano (dalla cattedrale di Santo Stefano). “Maestro di Caorle”, tempera su tavola. Apostoli.

Note

¹ D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, pp. 1180-1183. “Solo verso il XII secolo si hanno notizie di insediamenti croati, che però mantennero una certa autonomia rispetto agli autoctoni [e] delle devastazioni apportate al territorio sia dalla pestilenza del 1348 che dalla presenza di bande croate, nello stesso anno, sotto la bandiera del re d’Ungheria, in guerra contro Venezia per la supremazia sulla Dalmazia; fu danneggiato ancora dai soldati del re Sigismondo d’Ungheria nel 1411”. Nella sua dettagliata guida, Alberi segnala anche gli “importanti ed interessanti affreschi della metà del XIV secolo, del tipo di Cristoglie e di Vermo [...] eseguiti da due ignoti maestri pittori italiani, seguaci della scuola di Giotto. Questi artisti furono chiamati dai Barbo; uno di questi fu probabilmente Tomaso da Modena, considerato il realismo, l’eleganza ed il plasticismo giottesco dell’opera”, che considera di straordinario valore, senza pari in nessun’altra località istriana e che “meritano più larga conoscenza e apprezzamento”.

Ho visto per la prima volta gli affreschi di Raccotole nel 1996, gentilmente accompagnata in loco da Emil Hilje, durante una pausa del convegno che si teneva a Montona, i cui atti vengono pubblicati nella bella rivista “Hortus Artium Medievalium” dai colleghi dell’Università di Zagabria.

² Gli stemmi scolpiti in calcare, con un leone rampante nel campo sinistro dello scudo, sono riferibili ai Barbo, all’epoca proprietari del luogo.

³ Condivide le osservazioni D. DEMONJA, *Contributo alla tipologia delle chiese romaniche in Istria: le chiese uninavate con absidi inscritte*, in “Atti e Memorie del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno”, XXVIII (1998), pp. 77-147: 88 (con ulteriore bibliografia, alla quale si rimanda).

⁴ Il ciclo pittorico è di secondo strato, infatti nell’episodio con San Niccolò che dota le giovani povere, nella cornice decorativa in alto a destra si nota un lacerto sottostante a righe orizzontali di vari colori.

Un intervento di pulitura e conservazione fu effettuato nel 1956, cfr. *Zidno slikarstvo Istre*, Zagreb 1963, testo e catalogo di I. PERČIĆ, s.n.p., cat. 10-11; uno successivo nel 1978.

⁵ Il ciclo doveva comprendere anche altre scene, viste le ampie superfici vuote sia verso la zona absidale, dove c’era spazio per altre due; sia verso la retro facciata: ma in questa metà occidentale dell’aula non si notano tracce, quasi ci trovassimo in presenza di una cesura piuttosto netta (che del resto è stata notata anche a livello architettonico, corrispondente ad un allungamento o rifacimento della parte anteriore dell’aula, cfr. nota 3).

⁶ B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, pp. 13, 15, 34; catalogo n. 1, p. 3 (con pianta e schema grafico dell’ubicazione degli affreschi), tavv. 1-2. Anche per PERČIĆ 1963, “ovviamente questo è un pittore formato in alcune delle botteghe del nord Italia, che si basa sulla tradizione giottesca”. Cfr. inoltre B. FUČIĆ (*Glagoljski natpisi*, Zagreb 1982) per i graffiti sugli affreschi, tra cui uno che porta l’esortazione: “Da’ a me qualche soldino, Nicola, per Dio!”).

⁷ G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, pp. 78, figg. 25-26, senza identificare i singoli soggetti delle Storie di San Nicola. Li ricorda anche nell’Introduzione (p. 24), sintetizzando quella che chiama “seconda fase di produzione pittorica istriana” con monumenti databili al XIV secolo e alla prima metà del XV, così: “Quelli trecenteschi, sia pure di qualità poetica non trascurabile, sono di numero alquanto esiguo e si configurano come prodotti isolati che non hanno avuto un seguito nella cultura pittorica locale. Intendo riferirmi agli affreschi conservati a Sanvincenti nella chiesa di Santa Caterina, a quelli di San Pelagio (‘Stantia Sillic’), di Gimino (S. Antonio) e di Raccotole (S. Nicola)”.

Nella piccola chiesa di Santa Caterina a Sanvincenti si conservano interessanti brani di affresco nell’abside, recentemente restaurati, stilisticamente di influsso veneto e databili alla seconda metà del Trecento.

Ghirardi si diffonde invece maggiormente sui frammenti superstiti nella chiesa di San Pelagio, un tempo filiale della pieve di Castagna e ora trasformata in stalla-fienile, segnalando in particolare un articolo di mons. L. Parentin (in “Voce Giuliana”, 16.6.1970), dove vengono analizzate le pitture superstiti assegnate “ad un artista italiano del sec. XIV,

il quale ricalca moduli pittorici postgiotteschi, ampiamente in voga. Egli si esprime qui in un linguaggio popolare, scarnito, ma evidentemente efficace”. Rileva che nella chiesa (che il vescovo Tommasini nel 1650 dice “tutta dipinta con figure antiche che rappresentano il Martirio di San Pelagio”) “restano sei scene affrescate, circa un quarto di quella che doveva essere la decorazione parietale”, e cioè: San Pelagio di fronte al giudice Evilario; Flagellazione di San Pelagio; San Pelagio torturato; San Pelagio a bordo di una navicella; un gruppo di Apostoli e di tre Santi. Pubblicati anche da FUČIĆ 1963, p. 17, tav. 20 a colori, scheda a p. 8 con tre foto b/n (teste di Apostoli e Flagellazione di San Pelagio). A giudicare dalla tavola a colori (mi manca la visione diretta dell’opera) si direbbero di pittore veneto del terzo quarto del Trecento.

⁸ L. PARENTIN, *Incontri con l’Istria, la sua storia e la sua gente*, I, Trieste 1987; II, 1991, p. 95.

⁹ K. JURKIĆ-DŽIN, *Rassegna della pittura murale medioevale dell’Istria*, in *Iz riznica umjetnosti Istre / Tesori d’arte dell’Istria / The Artistic Treasury of Istria*, catalogo della mostra (Museo Archeologico dell’Istria), Pola 1989, pp. 97-98. Scrive inoltre: “la parte meglio conservata dell’intero ciclo è rappresentata dai volti dei cittadini in atto di osservare il lavoro del santo alle porte cittadine, rispettivamente la fuga dei demoni pagani che, secondo la tradizione, vivevano nell’albero”; “le immagini sono definite con un volume limpido, le loro movenze sono determinate dal lavoro che rappresentano e i volti sono individualizzati nonostante i tipici nasi retti che si prolungano nella fronte”.

¹⁰ O. KRNJAK, *Katalog Kopija Istarskih Fresaka / Catalogo delle copie d’affreschi istriani / Catalogue of the copies of istrian frescoes*, in *Iz riznica umjetnosti Istre / Tesori d’arte dell’Istria / The Artistic Treasury of Istria*, catalogo della mostra (Museo Archeologico dell’Istria), Pola 1989, pp. 123-142: 128-129, figg. 4-5, La didascalia della fig. 5 recita: “Cittadini. Dettaglio della composizione ‘S. Nicola abbatte l’albero di Artemide’”, leggendo in tal modo la scena raffigurante l’abbattimento del cipresso di Plakoma da parte di San Nicola.

¹¹ A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, p. 195, figg. 173-175.

¹² E. COZZI, *Le arti a Trieste nel Trecento. Un'introduzione*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del Convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), a cura di P. CAMMAROSANO, Roma 2009, pp. 29-60: 37, figg. 13a-b, 14a-b. Cfr. anche E. COZZI, *Il gotico internazionale a Venezia. Un'introduzione alla cultura figurativa nell'Italia nord-orientale*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 31 (2012), pp. 11-30: 15, figg. 4-5.

¹³ Sarebbe nato a Patara, in Licia, nella seconda metà del III secolo e morto a Mira, sua sede episcopale (6 dicembre del 374). Per la tradizione letteraria agiografica (a partire dalla *Praxis de Stratelate*, testo narrativo del VI secolo, derivato da una vita del IV-V secolo tradotta in latino nel VII; passando nel IX secolo attraverso la *Vita* di Michele Archimandrita e la biografia di Metodios, che costituisce la fonte principale della prima *Vita* latina composta nel terzo quarto del IX secolo da Giovanni Diacono; per approdare infine, anche attraverso leggendari del XIII secolo, alla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze), si rimanda senz'altro al capitolo III – *De sancto Nicholao / San Nicola*, in IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, Testo critico riveduto e commento di G. P. MAGGIONI, Traduzione italiana coordinata da F. STELLA, Firenze – Milano 2007, I, pp. 44-55 e II, pp. 1469-1470.

¹⁴ Cfr. N.P. ŠEVČENKO – M. FALLA CASTELFRANCHI, *Nicola, Santo*, s.v., in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1997 (Treccani, on line).

¹⁵ *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. BACCI, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 – 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006.

¹⁶ IACOPO DA VARAZZE 2007, II, p. 1470.

¹⁷ Pare di poter leggere un pollo, servito sul piatto.

¹⁸ IACOPO DA VARAZZE 2007, I, p. 45: "Nicola, cittadino di Patera, nacque da genitori ricchi e santi. Il padre si chiamava Epifane, la

madre Giovanna. [...] Nel suo primo giorno di vita Nicola, mentre veniva lavato, rimase in piedi, si dice, nel catino; inoltre il mercoledì e il venerdì poppava al seno una sola volta al giorno".

¹⁹ Per O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969 (traduz. it. di *Romanische Wandmalerei*, München 1968), pp. 134-135, tav. 74, riferibili alla prima metà del XIII secolo, mentre per C. SEGRE MONTEL, *La pittura medievale in Piemonte e Valle d'Aosta*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 33-46: 39, databili alla fine dell'XI (legandoli al probabile passaggio, tra il 1096 e il 1097, della reliquia del dito di san Nicola).

²⁰ IACOPO DA VARAZZE 2007, I, p. 45.

²¹ *San Nicola* 2006, p. 371.

²² IACOPO DA VARAZZE 2007, I, p. 45: "Un suo compaesano era costretto dalla povertà a far prostituire le tre nobili e giovani figlie, per poter almeno vivere di quel vergognoso commercio. Come il santo lo venne a sapere, ebbe orrore di quel delitto e di notte, attraverso una finestra, gettò di nascosto nella casa del vicino un bel po' d'oro avvolto in un panno e di nascosto tornò via. Al mattino, alzandosi, l'uomo trovò il mucchio d'oro e, rendendo grazie a Dio, celebrò le nozze della primogenita. Non molto tempo dopo, il servo di Dio compì la stessa azione. L'uomo, trovandosi di nuovo l'oro, elevò lodi altissime e decise di vigilare da allora in poi per scoprire chi fosse colui che veniva in aiuto della sua povertà. Dopo pochi giorni Nicola gettò dentro la casa una somma d'oro raddoppiata: ecco che al rumore l'uomo si sveglia e insegue Nicola che fugge dicendogli: «Fermati e non sottrarti alla mia vista!»; e così, correndo più veloce, riconobbe Nicola. Subito si prostrò a terra volendo baciargli i piedi; ma Nicola rifiutando lo costrinse a non rivelare mai chi fosse, per tutta la vita".

²³ Si veda per tutti G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1993 (I ediz. 1967), pp. 90-93, 312-313.

²⁴ G. KAFTAL – F. BISOGNI, *St. Nicholas of Bari*, s.v., in *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, coll. 763-773. Oltre a Bolzano e Udine, un ciclo con numerose scene riferibile alla pri-

ma metà del XV secolo si trova nella cappella Galletti nella chiesa di San Giovanni Battista a Vittorio Veneto.

²⁵ E. COZZI, *Domenicani. Cappella di San Giovanni*, scheda 3.7.2, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, a cura di A. DE MARCHI, T. FRANCO, V. GHEROLDI, S. SPADA PINTARELLI, Trento 2002, pp. 83-102.

²⁶ Non esistono nemmeno descrizioni degli affreschi, che di certo dovevano illustrare le storie del titolare, antecedenti la demolizione. Conosciamo solo la documentazione fotografica di alcune zone del sottotetto, in quanto a loro volta dopo la scoperta vennero distrutti nel 1944. Cfr. T. FRANCO, *Cappella di San Nicola e prima campata sinistra*, schede 3.13.1, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, a cura di A. DE MARCHI, T. FRANCO, V. GHEROLDI, S. SPADA PINTARELLI, Trento 2002, pp. 111-122.

²⁷ Si veda l'ottimo contributo di C. STROCCHI, *La scoperta e il restauro di un inedito ciclo pittorico trecentesco nella chiesa di San Carlo Borromeo a Pergine Valsugana*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, a cura di V. FASSINA, Atti della Giornata di studio (Padova, Stabilimento Caffè Padrocchi, Sala Rossini, 7 luglio 2011), Crocetta del Montello (Treviso) 2012, pp. 208-236 (con ricca bibliografia). A giudicare dalle foto (mi manca la visione diretta dell'opera) aggiungerei anche una componente stilistica veronese per questo frescante di notevole qualità, facendo di poco slittare in avanti la datazione (poco oltre la metà del secolo).

²⁸ E. COZZI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 303-379: 334, fig. 447. Cfr. *ibidem*, fig. 388, per una figura isolata di *San Nicolò* (con *titulus* sovrastante) in San Giovanni in Fonte, di frescante veronese pregiottesco.

²⁹ Per una chiara sintesi in proposito cfr. S. SKERL DEL CONTE, *Vicende degli affreschi di Vitale da Bologna nella cappella di S. Nicolò nel duomo di Udine*, in *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987)*, Trieste 1991, pp. 59-64 (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli Venezia Giulia, "Relazioni, 8").

³⁰ P. CASADIO, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di M. P. FRATTOLIN, Udine 2003, pp. 34-53: 49; più recentemente, ID., *Alcune osservazioni sull'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Tomaso da Modena. Pitture murali trecentesche restaurate nel Veneto orientale*, a cura di G. DELFINI FILIPPI – L. MAJOLI, Atti della giornata di studio (Treviso, Museo Civico di Santa Caterina, 22 aprile 2010), Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 92-103.

³¹ KAFTAL – F. BISOGNI 1978, coll. 771-772, 773, VII-VIII. L'episodio non presente nella *Legenda aurea* raffigura un oste che, ucciso un commesso viaggiatore durante una carestia che stava devastando il suo paese, lo mette sotto sale al fine di servirlo come cibo; il santo appare accanto al barile contenente il malcapitato e lo fa tornare in vita.

³² IACOPO DA VARAZZE 2007, I, p. 51: "Un uomo aveva ricevuto in prestito una somma di denaro da un ebreo, giurando sull'altare di san Nicola (dato che non poteva avere nessun altro garante) che gliela avrebbe resa il più presto possibile. Poiché però la teneva a lungo, ecco che l'ebreo gliela richiede e quello afferma di avergliela già restituita. L'ebreo lo trascina allora in giudizio: si obbliga il debitore a un giuramento. Questi aveva riempito un bastone cavo di pezzetti d'oro e l'aveva portato con sé come se avesse bisogno di quel sostegno. Acconsentendo al giuramento diede il bastone da tenere all'ebreo; e giurò di avergli dato più di quanto gli dovesse. Fatto il giuramento richiese il suo bastone all'ebreo che, ignaro di quell'astuzia, glielo rese. Ma al ritorno colui che aveva commesso la frode, crollò dal sonno per la fatica a un bivio: un carro che sopraggiungeva veloce lo uccise e ruppe il bastone, facendo uscire tutto l'oro. Venendolo a sapere l'ebreo si precipitò: pur avendo visto l'inganno e nonostante che molti gli suggerissero di prendere l'oro, si rifiutò recisamente, a meno che il defunto tornasse in vita per intercessione di san Nicola. Se questo si fosse verificato, disse, avrebbe ricevuto il battesimo e si sarebbe fatto cristiano. Ecco che subito il defunto è resuscitato e l'ebreo è battezzato nel nome di Cristo".

Per brevità non trascrivo il testo relativo al miracolo della coppa d'oro promessa a San Nicolò, oppure ad altri dipinti per esempio

a Bolzano, che si rivelano perfettamente aderenti alla fonte letteraria.

³³ Vi è raffigurato un miracolo del bambino nato ad una coppia sterile per intercessione del santo, narrato in tre atti in successione spazio-temporale: battesimo del bambino; suo rapimento da parte del demonio che lo abbandona nel deserto dove viene allattato da una cerva; suo ritrovamento e consacrazione a diacono. Cfr. *Guida Artistica del Friuli Venezia Giulia*, a cura di G. BERGAMINI, Associazione tra le Pro Loco del Friuli Venezia Giulia, Villa Manin di Passariano (Udine) 1999, pp. 210-211.

³⁴ Nell'articolato ciclo di affreschi sono stati letti gli episodi del bambino nell'acqua bollente, della dote delle tre fanciulle, del ladro e dell'icona, dell'ebreo, dell'abbattimento degli idoli. Cfr. G. VENIER, *Gli affreschi di San Nicolò di Vuezis*, in "Quaderni dell'Associazione della Carnia Amici dei Musei e dell'Arte", 9 (2004), p. 35. Per Daniele Benati si troverebbe qui un ricordo delle scene udinesi distrutte nel Settecento, cfr. CASADIO 2003, p. 50, nota 44.

³⁵ Sulla tavola udinese rimane ancora valido il giudizio di C. GNUDI, *Pittura bolognese del Trecento. Vitale da Bologna*, Milano 1962, pp. 47, 68, figg. 44, 46. L'opera gode di nutrita bibliografia, per la quale rimando alla nota 36 del capitolo su Visinada.

³⁶ *Vita Nicolai Sionitae*, 15-19, ed. Blum 1997, pp. 34-38, citata da N. PATTERSON ŠEVČENKO, *San Nicola nell'arte bizantina*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. BACCI, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 – 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006, pp. 61-70. Nel medesimo catalogo si segnalano in particolare i saggi di G. CIOFFARI, *San Nicola nelle fonti letterarie dal V all'VIII secolo*, pp. 31-34; M.S. CALÒ MARIANI, *L'immagine e il culto di san Nicola a Bari e in Puglia*, pp. 107-116; F. MARCELLI, *San Nicola da Sud a Nord*, pp. 145-150.

Come noto, san Nicola entra nell'immaginario popolare europeo in epoca moderna trasformandosi in Santa Claus nei paesi del Nord, fino a catturare l'interesse nel XX secolo di un artista come Andy Warhol, che lo fa diventare uno dei suoi dieci miti, tratti dal mondo del cinema, dei cartoon, della radio e della televisione (*Myths Series*, 1981), cfr.

scheda VII.6 di C. CALIANDRO, *ibidem*, pp. 366-367.

³⁷ N. PATTERSON ŠEVČENKO, *Icona agiografica di san Nicola*, scheda II.6, pp. 207-208, figg. a pp. 196-197 in *San Nicola nell'arte bizantina*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. BACCI, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 – 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006 e EAD., *Ibidem*, fig. 7 a p. 67.

³⁸ A. CAPITANIO, *Casula a campana*, scheda VI.6, pp. 328-329, fig. a p. 303 in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. BACCI, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 – 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006.

³⁹ Per il polittico Quaratesi e le cinque storie di san Nicolò della predella, cfr. K. CHRISTIANSEN, *Gentile da Fabriano*, London 1982, cat. XIV, pp. 102-105.

⁴⁰ La si veda raffigurata, verso il 1426, anche a Ptujška Gora in Slovenia, ad opera di Giovanni da Brunico secondo F. Stelè, cfr. GHIRARDI 1972, p. 92 (con bibliografia), fig. 34.

⁴¹ Il documento dove è registrato il pagamento in favore di Paolo "pencitore santi lucae" (abitante nella contrada di San Luca) è datato 20 gennaio 1346 (*more veneto*), quindi 1347. L'ipotesi su provenienza e datazione è stata avanzata da R. PALLUCCHINI (*La pittura veneziana del Trecento*, Venezia – Roma 1964, pp. 39-40, figg. 114-115) e ha trovato concorde la maggior parte della critica successiva. Si vedano anche M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pp. 42, 91, 116-117, che trascrive il documento; F. FLORES D'ARCAIS, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, I, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 17-87: 34.

⁴² Per le due tavole già Contini Bonacossi, acquistate dallo Stato nel 1974, si vedano recentemente A. CASSIANO, scheda 22, pp. 156-157 (con bibliografia *ad annum*), in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS – G. GENTILI, catalogo della mostra (Rimini, 19 agosto – 29 dicembre 2002), Cinisello Balsamo 2002 (per la disposizione degli episodi della vita di san Nicola nella perduta ancona ipotizza una articolazione su due registri ai lati della figura centrale stan- te, come nel polittico di Santa Lucia a Veglia); F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano

2003, scheda 17/1- 17/2, pp. 92, 174-175; C. GUARNIERI, scheda VI.8, pp. 329-330, fig. a p. 305, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. BACCI, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 – 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006 (fa notare che, viste le dimensioni ingenti e il formato verticale, forse potevano disporli anche su un unico registro).

⁴³ Nonostante la recente acquisizione della *Crocefissione e santi* in San Nicolò dei Mendicoli databile al quinto decennio (cfr. FLORES D'ARCAIS 1992, p. 45, fig. 39), la pittura murale a Venezia nel corso del Trecento è scarsamente documentata. Tuttavia all'epoca tutti i pittori lavoravano sia su muro che a tempera su tavola.

⁴⁴ Per Guariento si veda F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1965 (II ediz. Venezia 1974); EAD. *Guariento*, in *Pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, Milano 1992, pp. 527-528; EAD., *Guariento di Arpo*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1996 (Treccani, on line). Le opere padovane vanno datate tra il 1354 e il 1365 circa.

⁴⁵ Un tipo di velo (fazzolettone o scialle) che Guariento introduce sin dalla committente Maria dei Bovolini nella Croce di Bassano del Grappa (con un datazione ora abbassata al 1332).

⁴⁶ Sulla notissima opera, caposaldo della maturità di Paolo Veneziano, mi limito a rimandare alla scheda 16, pp. 170-173 di PEDROCO 2003, con ricca bibliografia.

⁴⁷ PALLUCCHINI 1964, p. 38.

⁴⁸ Il *San Nicola e l'Apostolo* di Raccotole peraltro mostrano affinità anche con altre figure abbondantemente disseminate in scomparti di polittici di Paolo e bottega.

⁴⁹ R. PALLUCCHINI, scheda 89, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno – 30 settembre 1974), Saggio introduttivo di S. BETTINI, Milano 1974.

⁵⁰ PALLUCCHINI 1964, pp. 59-60. Cfr. scheda 46-47, pp. 198-199 (con bibliografia *ad annum*) di R. BERNINI, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS – G. GENTILI, catalogo della mostra (Rimini, 19 agosto – 29 dicembre 2002), Cinisello Balsamo 2002. Le sei tavole superstiti (di una serie di dodici) raffigurano gli Apostoli a mezzo busto. Le

dimensioni (cm. 98 x 67) fanno pensare ad una ubicazione sulla trabeazione dell'iconostasi (sul tipo di quella più tarda di Zanino di Pietro nella cattedrale di Torcello).

⁵¹ FLORES D'ARCAIS 1992, pp. 47-48.

⁵² PALLUCCHINI 1964, pp. 7-8; FLORES D'ARCAIS 1992, p. 48.

⁵³ E. CASTELNUOVO, *Mille vie della pittura italiana*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, I, pp. 7-24: 18-19.

⁵⁴ Sugli affreschi di Raccotole è stata condotta da Anamarija Ivančić una tesi di laurea da me diretta nell'a.a. 2003-2004. La mia brava allieva di origine istriana, sulla base di una completa rassegna bibliografica, ha svolto un'accurata analisi iconografica e stilistica, giovandosi anche dei suggerimenti da me proposti incentrati sulle opere di Paolo Veneziano.



Gimino. Chiesa di Sant'Antonio abate

A Gimino (Žminj) – bella località dell'Istria centrale posta su un importante nodo stradale e con resti dell'antico castello del XIV secolo ¹ – la chiesa di Sant'Antonio abate, che si incontra sulla sinistra nella breve salita verso il centro, conserva all'interno un ciclo di affreschi tardo trecenteschi (figg. 4-6).

Posta nei pressi della parrocchiale (con annessa cappella della SS. Trinità affrescata nella seconda metà del XV secolo), stretta tra due curve della strada entro gruppi di case, fu eretta nel 1381 come ci ricorda una lapide murata in facciata, inserita nella parte destra in alto a fianco della porta (fig. 2).

Ante Šonje trascrive l'iscrizione latina integrandola come segue: “(Anno) DO(mi)NI-MCCCCLXXXI- INDICIONE-VI...-MENSIS JUNII-Q(uondam) MARI(us) ET-SLADONICH:ET TEODORUS- FECERU(n)T-HEDIFICARI-ISTA(m)-ECCLESIA(m)-AD HONORE(m)-BEATI ANTONII-ABATIS-UT-MAGISTER-ARMIRIG(us)-FECIT-HA(n)C- EC(clesi)A(m)” ².

Tra i primi a scriverne fu Antonio Alisi: “Della fine del XIV secolo rimaneggiata un secolo dopo, come dimostra la colmata che subì la porta, quando essa fu ridotta da archiacuta in rettangolare. È a corsi regolari di pietra in vista; internamente tutta decorata con affreschi. Nell'interno soffitto ad ogiva. Nei muri laterali due nicchie arrotondate” ³.

L'edificio religioso è di dimensioni molto ridotte, dalla tipologia assai singolare e complessa. Costruita con corsi regolari di pietra e tetto coperto da lastre pure in pietra, presenta una pianta rettangolare con aula unica terminante in un'abside quadrangolare inscritta; la copertura è data da volta a botte ogivale sia nella zona absidale che nella breve navata, con quattro nicchie laterali a fondo piano (fig. 3). Le monofore (una nella parete absidale est e due in quella meridionale) hanno transenne traforate, ricavate da un unico masso lavorato; quelle nella parete destra dell'aula sono state aperte successivamente, danneggiando la scena affrescata ⁴.

Si lamenta un cattivo stato di conservazione del ciclo pittorico, che avvolgeva completamente l'interno. In particolare sono pressoché illeggibili le scene sulla volta dell'aula, forse con episodi della vita di Cristo e di Sant'Antonio (si intravedono alcuni nimbi e poco altro); parimenti troppo confuse per potersi esprimere le tracce sulla fronte verso l'aula ⁵; danneggiata risulta anche la retrofacciata, dove a sinistra della porta di ingresso resta il frammento di una scena con nimbi di due figure. È quanto mai auspicabile un attento intervento di restauro.

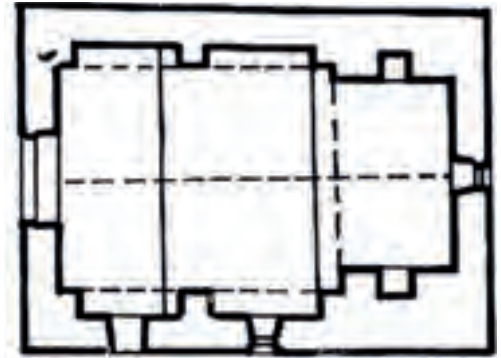
Nella pagina accanto:

1. Abside. Incoronazione della Vergine. Angeli (part.).



2. Esterno. Iscrizione in facciata.

3. Pianta (da Fučić 1963).



Branko Fučić scrive che “la chiesa [...] costruita nel 1381 ha i muri e anche le volte ricoperte di affreschi eseguiti da un maestro veneziano e da uno locale della fine del XIV secolo”.

Assegna la decorazione a due mani distinte: un primo maestro che lavora nella zona absidale (Incoronazione, Santi, Simboli degli Evangelisti) proveniente da zone d’influenza veneziana e un secondo di carattere più popolare cui spetta il resto dell’aula. Il maestro principale secondo lo studioso croato si è formato sulle opere dei primitivi veneziani, capace di una impeccabile tecnica ad affresco che conserva una superficie compatta e solida, con apprezzabili accordi coloristici. L’esecuzione viene legata alla data sull’iscrizione in facciata, confermata anche dalla presenza di graffiti del XV, che fungono da *terminus ante quem*. Riferisce inoltre la committenza ad una confraternita, poiché nella fascia mediana della zona absidale si trova una scena raffigurante un gruppo in preghiera ambientato in un paesaggio con al centro la parrocchiale di Gimino ⁶.

Giulio Ghirardi, dopo aver analizzato brevemente gli affreschi di Raccotole e di San Pelagio nei pressi di Piemonte, tra le pitture parietali istriane riferibili al Trecento che “si contano sulle punte delle dita ed appaiono – sottolinea – come prodotti isolati che non hanno avuto un seguito nella cultura pittorica locale”, si diffonde su Gimino.

Scrivendo lo studioso: “In un’altra sfera figurativa sembra muoversi l’artista che, sul finire del ’300, affrescò la chiesa di Sant’Antonio a Gimino (Zminj). Tali pitture (catino absidale: Incoronazione della Vergine; semicilindro: simboli degli Evangelisti; pareti: episodi della Vita di Cristo e di Sant’Antonio) sono state attribuite da Fučić, in base ad una iscrizione latina del 1381 riferentesi alla edificazione della chiesa, ad un tale «MAGISTER ARMIRIGUS». L’attribuzione dello studioso jugoslavo è, a mio avviso, contestabile in quanto sorge il dubbio se a codesto Armirigus si debba l’opera architettonica oppure quella pittorica. Ammesso pure che tale «Magister» si identifichi con il frescante, resta pur sempre il problema della sua provenienza, a noi ignota. Possiamo tuttavia supporre che la sua educazione pittorica si sia formata, se non proprio a Venezia, almeno in un ambiente artistico venezianeggiante del settore costiero. Non



4. Interno. Veduta da ovest.

mancano infatti, nel grande affresco dell'Incoronazione, accenti linguistici che, pur colorati di una patina provinciale, potrebbero rinviare all'arte di un Lorenzo Veneziano, o meglio di un Catarino, di un Donato"⁷.

Maria Walcher, intervenendo in un convegno a Lubiana nel 1994, sofferma l'attenzione su alcune opere presenti in ambito friulano e giuliano e, sulla scorta della mia attribuzione a Stefano Pevano di Sant'Agnese di alcuni affreschi nel duomo di Pordenone (1382)⁸ che aprono in loco verso l'ambiente lagunare nell'ultimo quarto del Trecento, afferma: "Una conferma che in questo scorcio del Trecento la pittura veneziana riscuote grande favore e riesce a imporsi non solo in Friuli ma anche nella vicina Venezia Giulia è offerta da due esempi molto significativi: la monumentale Croce dipinta e scolpita del monastero benedettino di S. Cipriano di Trieste e gli affreschi dell'abside della chiesa di S. Antonio a Gimino in Istria (ora Žminj, Croazia)"⁹.

La studiosa, dopo essersi soffermata sulla *Croce* dipinta e scolpita (1378) delle benedettine di Trieste (la più importante opera commissionata dalle monache triestine dopo il Trittico di Santa Chiara), che attribuisce a Catarino Moranzzone¹⁰, viene a trattare diffusamente di Gimino.

Sarà il caso di riportare per esteso il suo giudizio: "Se, dunque, la Croce del monastero di S. Cipriano conferma la presenza di una componente veneziana nella pittura a Trieste, almeno per quanto riguarda la committenza privata (quella 'ufficiale', invece, si affiderà a maestranze vitalesco-tomasesche chiamate dal vicino Friuli), gli affreschi dell'abside della chiesa di S. Antonio abate a Gimino sono [...] la più chiara testimonianza, sopravvissuta 'ai sassi e ai dardi



5. Abside.

dell'avversa fortuna', della diffusione della pittura veneziana nella vicina Istria. [...] La datazione di questi affreschi è facilitata non solo dai caratteri stilistici dei dipinti ma anche da una iscrizione latina, incisa su una pietra alla destra dell'entrata [...]. In base a questa scritta è possibile, dunque, stabilire un termine post quem, cioè il 1381, anno in cui il Magister Armirigus costruiva la chiesa, per la decorazione degli affreschi; i quali dovettero avere committenti gli stessi signori, Martino (?) Sladonich e Teodoro, che avevano ordinato la costruzione; almeno per quanto riguardava la prima campagna di lavori riferibile all'abside, dove è raffigurata l'Incoronazione della Vergine, in alto, e quattro santi sotto arcate trilobate, in basso. Considerando l'impaginazione spaziale della scena dell'Incoronazione, con il trono definito schematicamente come fosse formato (nella predella, nel sedile, nei braccioli), da tanti gradini dietro ai quali sono scaglionati gli angeli, sembra di poter riconoscere una lontana traccia del tipo di trono proposto da Guariento in opere quali la Madonna in trono e committente dello Staatliches Museum di Berlino e rilanciato molto più impreziosito, nell'affresco dell'Incoronazione della Vergine di Palazzo Ducale a Venezia, mentre viceversa i teneri angeli dai visi di una grazia soave rievocano i modi di Lorenzo Veneziano (la Maddalena del polittico Lion); sebbene si debba riconoscere che la schematicità del trono, l'incerta definizione prospettica (per cui il trono stesso non riesce a sfondare sufficientemente in profondità) e alcune scorrettezze disegnative nella mano dell'angelo che suona il salterio sono spie di una assimilazione affrettata dello stile di questi maestri. Per quanto concerne l'epoca di esecuzione, tenendo come termine ineludibile il 1381, un contributo fondamentale può essere dato dai quattro Santi (due per parte ai lati di un'edicola) raffigurati sotto archi trilobi. La loro posizione perfettamente frontale sembra ispirata a quel 'neobizantinismo' che era in voga a Venezia verso la fine del Trecento e che era stato così ben rappresentato da Stefano di S. Agnese nella pala di S. Zaccaria del 1385; come a questo medesimo ambito culturale e a questa medesima data rimanda l'espressività dei volti (nei quali spiccano gli occhi vivacissimi) che infonde un accento nuovo alla ieraticità delle figure.

Sulla scorta di queste considerazioni è allora possibile dedurre che l'ignoto maestro di S. Antonio, che potremmo chiamare "Maestro di Gimino" si sia formato non già in un «ambiente artistico venezianeggiante del settore costiero dell'Istria» (come riteneva il Ghirardi), bensì direttamente in una bottega veneziana attiva nell'ultimo quarto del Trecento, avendo visto con i propri occhi le opere più significative di Guariento, di Lorenzo, di Stefano; riproponendo questa sua esperienza in modi a volte sgrammaticati ma di indiscutibile interesse¹¹.

Successivamente, la stessa Walcher sottolinea di aver messo in risalto la componente dichiaratamente veneta degli affreschi dell'abside "nei quali sono riscontrabili motivi desunti da Lorenzo Veneziano, da Guariento e da Stefano di



6. Abside. Decorazione pittorica.

S. Agnese”, aggiungendo:”Per quanto riguarda, invece, i restanti affreschi è da ritenere – come mi conferma anche il prof. Ivan Matejčić della Soprintendenza di Fiume – che siano databili al XV secolo”¹².

Anche Anna Tambini, accogliendo le argomentazioni della Walcher, avvicina all’ambito veneto gli affreschi di Gimino, concordando nel rapportarli “a maestranze venete tra Lorenzo Veneziano, Guariento e Stefano di Sant’Agnese”¹³. Anamarija Ivančić, nella sua tesi di laurea su Raccotole, offre una panoramica sugli affreschi di epoca gotica in Istria, tra cui anche quelli di Gimino, ai quali dedica un paragrafo con una attenta sintesi sulla fortuna critica¹⁴.

L’impatto visivo immediato prodotto dalla decorazione pittorica sulla parete di fondo dell’abside rimanda in modo diretto alle tempere su tavola veneziane eseguite specie tra secondo e terzo quarto del Trecento, sia dal punto di vista iconografico che stilistico (figg. 7-8). Per quanto attiene la disposizione dei soggetti, nel momento in cui avviene la trasposizione delle scene sul muro, ovviamente si tiene conto della forma e delle dimensioni della superficie disponibile: per cui sarà la lunetta superiore a ospitare l’*Incoronazione della Vergine*, solitamente dipinta nei polittici nella tavola centrale; mentre le figure stanti di *Santi*, intervallate da colonnine e poste entro edicole dal profilo trilobato, trovano posto nel registro sottostante, instaurando un nesso visivo preciso con le teorie di santi normalmente dipinte a figura intera ai lati dello scomparto principale nelle tavole veneziane del XIV secolo (pure nei pilieri; a volte anche nel registro superiore, dove più spesso si trovano immagini a mezzo busto).

Premetto – a una rassegna (necessariamente breve) di opere veneziane e venete che presentano analogie dal punto di vista sia iconografico che stilistico – due notazioni. La prima riguarda la singolare inversione delle figure di Cristo e della Madre rispetto alla posizione canonica nello schema dell’*Incoronazione della Vergine* (dove solitamente Cristo viene dipinto a destra e la Vergine a



7. Abside, parete est.

sinistra, rispetto allo spettatore). Vedremo che un secondo caso uguale lo troveremo nel ciclo affrescato di Visinada. La domanda che ci poniamo è se ci troviamo dinnanzi a cartoni (o 'patroni', insomma modelli preparatori) rovesciati al momento dell'esecuzione.¹⁵

La seconda notazione da farsi è inerente alla trasposizione in pittura su muro di schemi iconografici e tipologici attestati normalmente nelle tempere su tavola. Come avviene a Gimino, anche in Friuli incontriamo un caso analogo (nell'idea concettuale di base) che ritengo molto significativo: precisamente a Udine nella chiesa di Sant'Antonio abate, dove nella parete laterale destra viene dipinto (*post* 1364) un lungo riquadro con la *Madonna con Bambino in*





trono accompagnata ai lati da una teoria di sei *Santi* disposti entro edicole sormontate da un coronamento di cuspidi triangolari o ghimberghe a gattoni, che replica *ad evidentiam* la struttura di un polittico¹⁶. E non sarà un'osservazione banale, se teniamo nel debito conto che all'epoca l'attività dei pittori si svolgeva normalmente con i due *media* (muro e tavola, che in ogni caso richiedevano abilità tecniche diverse, nonché studi preliminari).

Se analizziamo lo schema iconografico dell'*Incoronazione* di Gimino, balza subito all'occhio che il gruppo centrale di Cristo che incorona la Madre, con i due protagonisti seduti assieme su un cuscino posato sul largo trono e attornati da

8. Abside, parete est, lunetta.
Incoronazione della Vergine e Santi.



9. Abside, parete est, lunetta. Incoronazione della Vergine. Coro di angeli (part.).

una schiera di angeli, presenta – pur nella singolare variante segnalata – inequivocabili analogie con quanto prodotto soprattutto a Venezia nel corso del Trecento, a partire dal terzo decennio e proseguendo sino alla fine del secolo. Certamente, se l’impaginazione spaziale si manterrà pressoché costante, saranno tuttavia i caratteri lessicali e stilistici a modularsi in una varietà di vocaboli personali, tra artisti e opere diverse¹⁷.

Possiamo far partire la veloce rassegna dalla *Incoronazione della Vergine* datata 1324 ora alla National Gallery of Art di Washington, attribuita quasi concordevolmente dalla critica agli esordi di Paolo Veneziano (o comunque alla bottega): qui il trono è ricoperto da un sontuoso drappo d’onore rosso retto da angeli, che non compare a Gimino. Inoltre gli angeli che fanno corona al cielo stellato non suonano strumenti musicali, come avviene in Istria, e come invece si vedrà nel più tardo polittico paolesco di Santa Chiara (Venezia, Gallerie dell’Accademia), dove angeli intenti a suonare strumenti diversi si affacciano in alto sopra un arco paradisiaco e due di essi con organo portativo appaiono inginocchiati ai piedi del trono (come a Gimino). Ancora, nell’*Incoronazione della Vergine* della Frick Collection di New York, datata 1358 e firmata da Paolo e dal figlio Giovanni, attorno al trono bicuspidato compare un nutrito ed elegante insieme di angeli intenti a suonare vari strumenti (fig. 26).

Cori di angeli musicanti non mancano nelle opere di Lorenzo Veneziano: li vediamo ad esempio nel Polittico Lion (1357-1359); nel coretto di angeli a Tours (accostato al polittico di Bologna del 1368); nella tavola con il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Venezia, Gallerie dell’Accademia); nel più tardo (oltre il 1372) polittico della Celèstia (Milano, Pinacoteca di Brera) (figg. 27-29).

Nel frattempo a Venezia era stato chiamato il padovano Guariento ad affrescare la sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale dal doge Marco Cornaro (1365-67). Nella parete di fondo aveva dipinto un grandioso *Paradiso*, con al centro Cristo in trono che incorona la Vergine e ai lati schiere di santi e angeli musicanti seduti su scranni (figg. 30-32). La concezione compositiva, evidenziata da una articolata spazialità architettonica, assume una grandiosità inedita. E non sarà un caso se i veneziani hanno chiamato un pittore ‘foresto’ ad affrescare in Palazzo Ducale, vista la specializzazione in laguna di botteghe attive a tempera su tavola. In ogni caso, seppure trasfigurata per sapienza compositiva, l’enorme scena – che si svolgeva per una lunghezza di oltre 25 metri, di cui oggi possiamo ammirare solo una parte esigua – partiva dall’iconografia tradizionale del tema in laguna. Del resto lo stesso Guariento, una ventina di anni prima, aveva eseguito al centro del polittico per il duomo di Piove di Sacco datato 1344 una *Incoronazione* circondata da eleganti angeli reggicortina e musicanti, dove tra l’altro i due inginocchiati in primo piano suonano i medesimi strumenti di Gimino (fig. 33). A proposito di angeli, di Guariento a Padova è ben nota la serie delle tavolette con le *Gerarchie angeliche* dipinte

per la cappella della reggia carrarese alla metà del sesto decennio, sulle quali torneremo in seguito ¹⁸. (fig. 34)

Ma è forse sulla produzione delle botteghe veneziane tra sesto e ottavo decennio del Trecento che si dovrà appuntare maggiormente l'attenzione, visto che vedremo attivo il "Maestro di Gimino" attorno al 1381, che è sì la data relativa all'edificazione del piccolo edificio religioso, ma probabilmente anche quella della sua decorazione.

E allora, presumendo una formazione del frescante in una bottega veneziana, di particolare interesse saranno altre opere, quali tra le altre: l'*Incoronazione della Vergine* attribuita a Nicoletto Semitecolo, oggi a Madrid nella Collezione Thyssen Bornemisza (1355)¹⁹; quelle di Donato e Catarino (1372) alla Querini Stampalia e di Catarino (1375) alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; nonché quella, pure all'Accademia, di Stefano "Plebanus" di Sant'Agnese (1381), con la quale arriviamo alla stessa data degli affreschi istriani (figg. 35-38).

Il solido trono marmoreo con laterali a salienti, di geometrica simmetria, è circondato dal *Concentus Angelorum*, formato da otto angeli musicanti ordinatamente disposti ai lati, i due in primo piano inginocchiati e gli altri in piedi (figg. 9-10). Ognuno di essi suona uno strumento musicale: salterio, viella, ribeca, tromba, organo portativo, liuto, tamburello. Tale *ensemble* musicale – che costituisce la più antica testimonianza in affresco di strumenti musicali in Istria, ma che deriva puntualmente dagli esempi veneziani sopra ricordati, a volte in maniera pressoché sovrapponibile – merita una breve digressione.

L'angelo inginocchiato sulla destra suona il salterio (latino *psalterium*; latino medievale *tympanum*), che presenta una cassa armonica in legno di forma trapezoidale, con i lati non paralleli incurvati, monta numerose corde pizzicate con le dita a due mani, una grande rosa traforata sul piano armonico ²⁰.

Al di sopra un altro angelo suona la viella, usando un arco corto. Presentandosi identica a quella dipinta nello stesso torno di tempo nel castello di Valvasone (dove compare anche un organo portativo), offro la descrizione che ne fa uno specialista: "di grandezza normale, è appoggiata, come d'uso all'epoca, alla parte sinistra del petto mentre la mano sinistra, impugnando il manico, regge lo strumento [...] ha una forma ad '8' con modeste rientranze laterali, fasce piuttosto basse, manico lungo e cavigliere a disco traforato [...] la tavola armonica presenta due grandi fori di forma incerta posti dopo il ponticello [...] al centro della parte anteriore, cioè verso il manico, la tavola armonica appare traforata da una rosa. Le corde, raffigurate in modo del tutto evidente, sono cinque, il numero canonico per la forma evoluta dello strumento" (a Gimino se ne contano quattro) ²¹.

Lo strumento suonato dal terzo angelo corrisponde probabilmente alla ribeca, con cassa piriforme a sei corde, tavola armonica con rosa traforata e cavigliere.





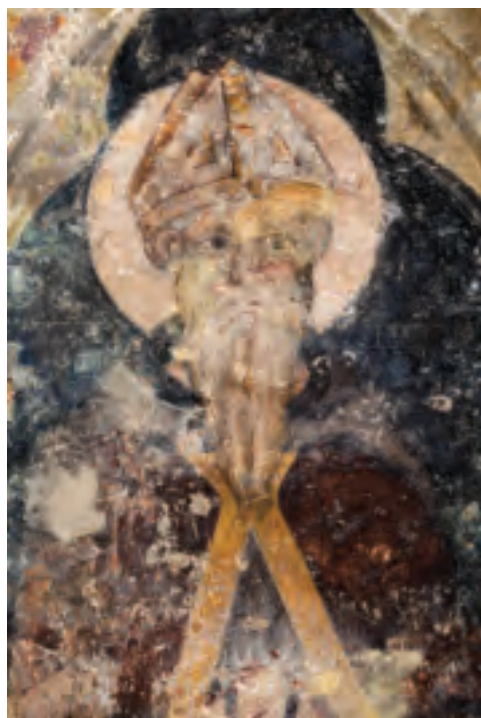
11-13. Abside, parete est, registro mediano.
Sant'Antonio abate e San Pietro,
San Paolo e Sant'Agostino, San Pietro (part.).

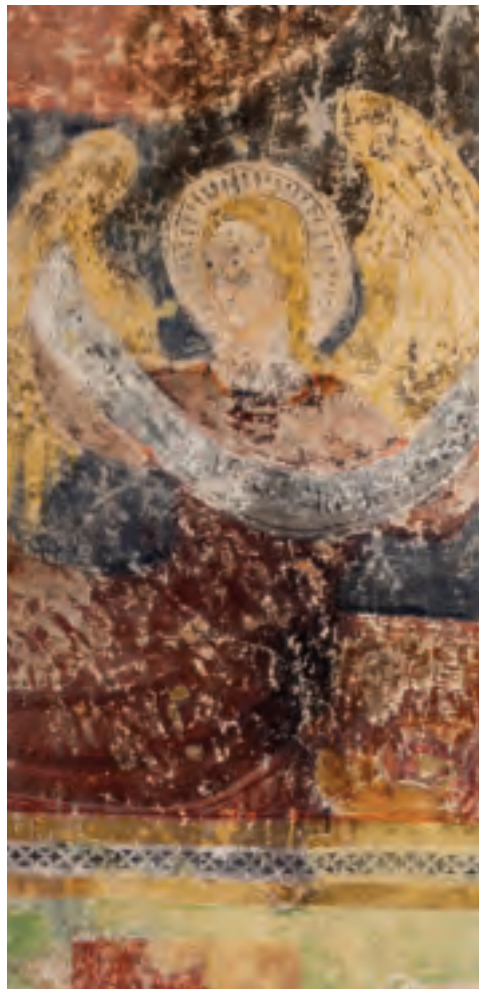


L'ultimo in alto suona una tromba (strumento usato anche dai *trombetti* del Comune) ²².

Sul lato opposto a sinistra, l'angelo inginocchiato in primo piano suona un organo portativo del tipo detto a 'torre' o a 'cattedrale', di medie dimensioni, che viene suonato reggendolo appoggiato al petto (la mano sinistra azionava un piccolo mantice posteriore, mentre la destra agiva sulla tastiera). La parte lignea dello strumento è resa con un giallo ocre intenso; le canne (in numero di dieci, cilindriche e di diametro stretto), in unica fila scalata verso l'alto, si presentano pure di colore ocre arancio (e non grigio ad indicare il metallo), ma forse ci è rimasto solo il disegno preparatorio ed è caduta la stesura metallica ²³.

14-16. Abside, parete est, registro mediano.
San Paolo (part.), Sant'Antonio abate (part.),
Sant'Agostino (part.).





17-18. Abside, imbotte. Simboli degli Evangelisti Giovanni e Matteo e stemmi, e simbolo dell'Evangelista Matteo (part.).

L'angelo in seconda fila suona un liuto (simile alla ribeca) con manico ricurvo (si veda il cavigliere ripiegato, descritto molto bene dal frescante), di andamento ovoidale, tavola armonica con rosa traforata, viene pizzicato con le dita.

Il terzo angelo suona un tamburello, mentre l'ultimo non sembra provvisto di strumento (forse ne suonava uno a fiato).

Tali strumenti musicali conoscono nel medioevo una fortunata e ininterrotta diffusione, con raffigurazioni anche in Friuli (viella nella tavola dell'*Incoronazione* del duomo di Udine; liuto e viella a tre corde in Sant'Antonio abate di Versutta; ecc.). Il frescante di Gimino dimostra di conoscere piuttosto bene la prassi esecutiva degli strumenti musicali, per la resa che ne fa, che può essergli comunque derivata dalle opere di altri pittori viste nelle loro botteghe.

Nella zona sottostante l'*Incoronazione*, ai lati della monofora centrale al di sotto della quale si trova un riquadro a finto marmo (di tipo geometrico: un rombo verde entro un quadrato rosso porfido), sono dipinte due coppie di *Santi* stanti, perfettamente frontali, che spiccano su fondo scuro entro edicole ad arco trilobato inflesso inscritto in cornice ogivale, pausate da colonne con basi e capitelli sagomati di colore rosso (figg. 11-16).

Iniziando da sinistra, incontriamo *Sant'Antonio abate*, titolare della chiesa, con lunga barba bianca, mitria vescovile e manto scuro, che regge un bastone con la sinistra e tiene un libro con la destra. Un minuscolo maialino nero, immanicabile attributo del santo, è stato dipinto in basso a sinistra sulla cornice esterna.



Accanto gli sta *San Pietro*, raffigurato come un personaggio anziano con corta barba bianca, triregno sul capo, chiave nella mano sinistra e destra guantata benedicente, avvolto in un ricco manto arancio dorato con bordure marrone sopra una veste chiara.

Segue *San Paolo*, con pronunciata calvizie e lunga barba nera; scalzo, indossa un mantello rosso su veste verde, tiene con la destra una lunga spada (suo attributo).

Infine *Sant'Agostino*: vescovo, con mitria sul capo e infule bianche, regge con la sinistra guantata il pastorale con elaborato riccio fitomorfo, con la destra un grosso libro. L'abbigliamento è conforme al suo stato episcopale e di padre della Chiesa (mantello arancio con croce ricamata sul petto, casula rossa su veste talare bianca).

Si nota l'uso di incisioni sia per delineare i volti che per tracciare gli elementi architettonici.

Le figure sono attentamente indagate nei tratti somatici e collocate secondo soluzioni adottate nelle tavole in ambito lagunare, dove però normalmente vengono presentate di tre quarti.

La superficie voltata archiacuta dell'abside, scompartita al centro da una cornice a motivi geometrici²⁴, ospita le raffigurazioni dei *Simboli degli Evangelisti* campiti contro un fondo blu notte stellato, nel tipo degli *zodia* apocalittici, ma vestiti con abiti dal lembo inferiore svolazzante: sulla destra compaiono in alto l'*Aquila* simbolo dell'*Evangelista Giovanni* (ali verdi e abito rosso) e in basso l'*Angelo* simbolo di *Matteo* (ali ocre e veste marrone), con filatterio bianco che reca tracce evidenti di iscrizioni nere in minuscola gotica; sulla sinistra in alto il *Leone* simbolo dell'evangelista *Marco* e in basso il *Bue*, relativo a *Luca* (figg. 17-18).

Il volto dell'*Angelo* di *Matteo*, con il volto girato verso il centro, presenta chiari segni di incisione sull'intonaco fresco, che segnano la doppia circonferenza dell'aureola, il contorno del volto e i capelli. I dipinti, che spiccano per le grandi dimensioni, rammentano immagini analoghe che spesso trovano posto nei tabelloni terminali delle croci o nelle vele delle volte a crociera gotiche in am-



20. Navata, parete laterale destra.
Adorazione dei Magi (part.).



21. Navata, parete laterale destra.
Adorazione dei Magi (part.).



bito italiano nord-orientale²⁵: a Gimino però il simbolo evangelico assume un carattere antropomorfo nella figura dal corpo vestito.

Le superfici laterali dell'abside presentano a destra alcuni stemmi, dipinti su fondo verde (fig. 17): uno al centro (sopra la nicchia aperta sul muro) è uno scudo di colore rosso-marrone con due pali bianchi incrociati al centro; a sinistra un altro scudo sempre ocre rosso, con due scacchi bianchi; forse un terzo sulla destra (non compiutamente leggibile a causa del cattivo stato di conservazione dell'affresco).

La situazione conservativa è migliore sulla parete opposta sinistra, dove compare una scena narrativa a carattere devozionale (fig. 6). Si vede un folto gruppo di fedeli, scaglionati in varie file in profondità, i primi inginocchiati e oranti, guidati da un vescovo con mitria e veste nera, che regge l'asta di un gonfalone rosso. La processione si dirige verso un edificio religioso, descritto nei dettagli (due spioventi del tetto, portale e rosone in facciata, alte monofore sul fianco destro), con accanto uno snello campanile cuspidato. La chiesa è dipinta sopra la nicchia aperta nel muro, oltre la quale sulla destra non si riesce a leggere nulla. Spiccano i visi ovali dei fedeli, raffigurati di tre quarti, incappucciati o velati, rivolti verso l'alto con espressioni attente, ammutoliti e dagli occhi che si direbbe spaventati.

Va notata la singolarità iconografica di una scelta siffatta, presente in un affresco nella zona absidale: che andrà dunque intesa come programmaticamente voluta e di conseguenza parlerà a favore di una committenza da parte di una Confraternita, come già correttamente indicato da Fučić. Di quale esattamente non siamo al momento in grado di dire: presumibilmente di Sant'Antonio, ma certo gli stemmi dipinti di fronte saranno da leggere a completamento e integrazione, mettendo in relazione l'un l'altro i due riquadri.

Se non in affresco, composizioni analoghe sono ben presenti nella miniatura veneziana del XIV secolo, segnatamente nelle *Mariegole* delle Scuole, in molti casi pervenute sino a noi. Per affinità tipologiche mi limito a ricordare alcuni casi noti: a cominciare da uno dei primi esempi miniati, la *Mariegola della scuola di san Teodoro* (Venezia, Museo Correr, Cl. IV, 21) (fig. 39)²⁶; continuando



con altri scaglionabili attorno alla metà del secolo, quali i tre fogli (forse non tutti della stessa mano) della *Mariegola della scuola di San Giovanni Evangelista* (Parigi, Musée Marmottan, Collezione Wildenstein, con angeli che sollevano la confraternita; Cleveland, Art Museum, 59128, con confratelli incappucciati in veste bianca; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2041, con i confratelli sia inginocchiati che in piedi); o la *Mariegola della scuola di San Marco* (Venezia, Museo Civico Correr, ms. IV, 83), con il santo che consegna la regola ai confratelli; e ancora il *Graduale* della *Scuola di Santa Maria della Carità* miniato da Giustino di Gherardino da Forlì nel 1365 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. II 119 = 2426), con a piè di pagina una processione di incappucciati che procedono verso la chiesa portando la croce con lo stendardo della scuola (fig. 40).

Ricordo inoltre almeno una tempera su tavola veneziana, la *Madonna dell'umiltà, Annunciazione e Santi* firmata da Giovanni da Bologna (attivo a Venezia e Treviso, notizie 1377-1389), riferibile all'ottavo decennio del Trecento: su fondo rosso, tipico della pittura lagunare mediotrecentesca, in basso i confratelli reggono lo stendardo della Scuola di San Giovanni Evangelista, da dove proviene il dipinto²⁷ (fig. 41).

Insomma sono proprio le Scuole, di cui a Venezia si vanno edificando le sedi religiose nel corso del Trecento, a commissionare quelle mariegole (manoscritti

23-24. Navata, parete laterale sinistra.
Resurrezione e Ascensione.



25. Retrofacciata, lato destro.
Immagine della Morte.

26. New York, The Frick Art Collection.
Paolo e Giovanni Veneziano,
Incoronazione della Vergine (1358).

27. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Lorenzo
Veneziano, Polittico dell'Annunciazione
(Polittico Lion), Santi Giovanni Evangelista e
Maddalena (part.).



miniati in cui si raccolgono le norme statutarie che ne regolano modalità di culto e devozione) nonché le tempere su tavola, nelle quali incontriamo il soggetto con i vari elementi dipinti su muro a Gimino.

Particolarmente significativa mi sembra inoltre una miniatura del 1386 presente negli *Statuti dell'Arte «de scudeleri de piera, bocaleri [... ecc.]»* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek) con una *Incoronazione della Vergine e coro di angeli*, attribuita da Pallucchini a miniatore veneziano, che “pur nella sua iconografia tradizionale [...] rivela una spigliatezza di modi che tien conto della pittura contemporanea, specialmente di quella corrente più popolare [individuata] in Catarino”²⁸ (fig. 42).

Mi pare infine rilevante un'ulteriore osservazione di Pallucchini, quando – analizzando la mariegola di Santa Caterina de'Sacchi, che mostra affinità con il goticismo di Lorenzo Veneziano – a margine rileva: “di spirito molto simile



28. Tours, Musée des Beaux-Arts.
Lorenzo Veneziano, Incoronazione della Vergine,
part. con Coretto di angeli.

alle miniature di tale *Mariiegola* è il disegno del gonfalone ricamato di Santa Fosca, del 1366, del Museo Provinciale di Torcello, con la «Madonna e due Santi», tanto da pensare si tratti della stessa mano che ha miniato il codice e fornito il disegno del gonfalone»²⁹.

Lo spunto induce a ulteriori riflessioni – di duplice valenza – anche perché implica aspetti solo marginalmente affrontati dalla critica, forse in buona sostanza per il fatto di toccare settori molto specialistici e costituire dunque ambiti per così dire di ‘nicchia’, scarsamente dialoganti tra di loro: mi riferisco ai tessuti e alla loro produzione, che dovevano avere alle spalle studi di pittori, ovvero disegni preparatori che venivano forniti alle botteghe specializzate di ricamatori, cui spettava il compito di tradurli in ricamo. Trattandosi oltretutto di opere trasportabili (sia i disegni che i ricami), il tutto si rivela di particolare significato nel nostro contesto, nel momento in cui cerchiamo di riflettere su schemi iconografici in affreschi di ambito stilistico *ad evidentiam* ‘lagunare’.

Al nostro discorso vengono fortunatamente in soccorso alcune opere di ricamatori veneziani del XIV secolo – fortunatamente giunte sino a noi – pertinenti alla costa della Dalmazia e dell’isola di Veglia (Krk): si tratta di tre *antependia*. Il primo *antependium* si conserva presso il tesoro della cattedrale di Zara, traduzione in tessuto ricamato da un progetto grafico che la critica ha riferito al ‘Maestro dell’Incoronazione della Vergine’ di Washington del 1324. Gli altri due rivestono ancora maggiore interesse poiché eseguiti per la vicina isola di Veglia, nel Quarnero, assai prossima all’Istria, che gli studiosi hanno concordemente attribuito a ricamatori veneziani, su disegni di Paolo Veneziano e bottega³⁰ (figg. 43-44).

L’uno, ora conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (acquistato nel 1964, dopo essere stato visto nel mercato antiquario a Monaco di Baviera nel 1931), proviene dalla cattedrale di Veglia³¹. Di formato rettangolare (cm 107 x 277), presenta nella parte mediana l’Incoronazione della Vergine con coro di angeli e ai lati entro edicole suddivise da colonnine sei santi stanti, tra i quali vanno ricordati in particolare san Quirino (nativo di Sisak e patrono della città di Veglia) e san Gaudenzio (primo vescovo e patrono di Osmero)³².

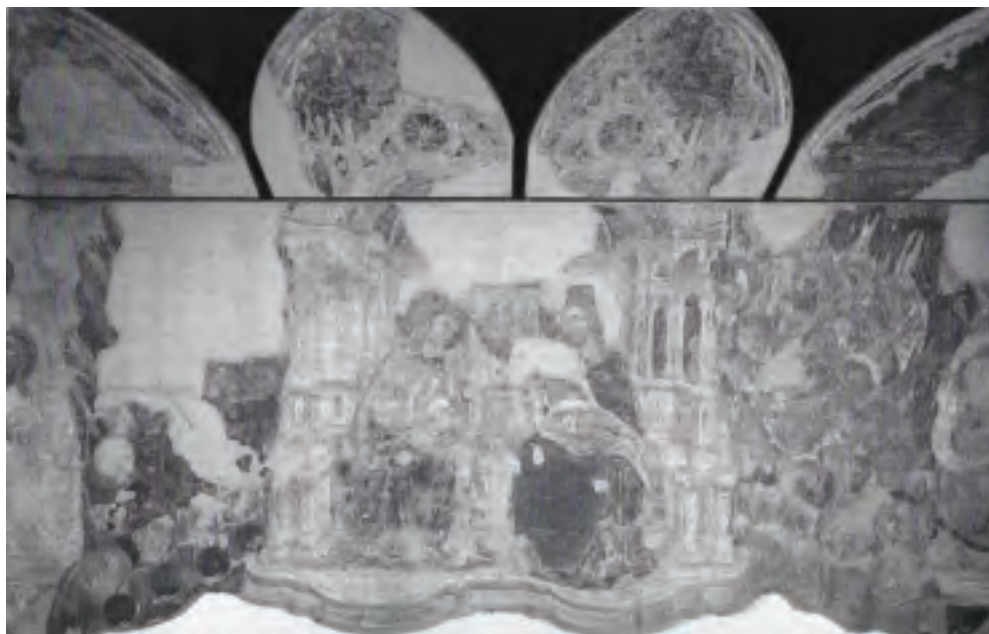
L’altro è quello conservato nella chiesa parrocchiale di Santo Stefano a Dobrinj /Dobrinj, sempre nell’isola di Veglia, ricamato a forma di trittico, recante al centro l’Incoronazione della Vergine tra i santi Giacomo e Stefano negli scomparti laterali³³.

Soprattutto l’*antependium* oggi a Londra è significativo per le implicazioni di cui si diceva in relazione a Gimino: mi riferisco, più in generale, alle modalità di trasmissione di modelli, e in esse al ruolo svolto anche da *media*, in parte elusivi nel discorso storico-artistico, quali i tessuti. Nei rapporti con Venezia nel corso del Trecento sarà tuttavia di cruciale importanza valutare la rilevanza



29. Milano, Pinacoteca di Brera. Lorenzo Veneziano, Madonna con Bambino in trono, part. del polittico della Celèstia.

30-32. Venezia, Palazzo ducale.
Guariento, Paradiso (part).



di disegni, cartoni, patroni e via di seguito, utilizzati dagli artisti quali punti di partenza nell'ideazione dei programmi iconografici; che nel prodotto finale finiscono pure per assorbire e condividere l'*humus* figurativo e stilistico dal quale provengono.

Risulta interessante – sotto il profilo iconografico – la scelta di dipingere l'immagine della *Morte* nella retrofacciata, sul lato destro rispetto a chi entra. Di notevoli dimensioni, trova posto nella parete che solitamente ospita il *Giudizio finale* o temi affini attinenti la sfera escatologica, quali i *Patriarchi* o il *Seno di Abramo* (che abbiamo ripetutamente incontrato anche in Istria a partire dal romanico), forse dipinto sul lato sinistro.

Che il tema della morte abbia avuto una notevole fortuna iconografica nella letteratura e nell'arte medievale europea, è ben noto³⁴. Dalla metà del Duecento, anche in Italia lo troviamo declinato in vari modi, a partire dall'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, passando attraverso il *Trionfo della morte*, fino a giungere agli sviluppi tardomedievali della *Danza macabra* nel corso del Quattrocento³⁵: e in quest'ultima variante, l'Istria può vantare i due notissimi e spettacolari cicli di Cristoglie e di Vermo³⁶.

In ambito veneto, una occorrenza peculiare si rinviene in ambito francescano, ad opera di Giotto, che dipinge l'immagine della *Morte* nella sala capitolare della basilica di Sant'Antonio (*ante* 1310): compare entro un'arcata, accanto a Profeti e Santi dell'Ordine (gli è accanto san Francesco), a chiudere la serie sulla parete corta meridionale (fig. 45). Del resto si rammenti che è lo stesso San Francesco a mostrare "sora nostra morte corporale" in un affresco della chiesa di San Francesco ad Assisi.

Un altro caso significativo è costituito dalla tavola con la *Madonna dell'Umiltà con angeli, il donatore e la morte* della Collezione Thyssen-Bornemisza (cm. 68 x 57), opera di un anonimo pittore veneziano attivo nel terzo quarto del XIV secolo (il cosiddetto "Maestro del Memento mori")³⁷, nella quale il piccolo committente inginocchiato in basso a destra viene presentato alla Madonna dalla Morte (raffigurata come uno scheletro anch'esso inginocchiato), mentre l'angelo che vola sopra le loro teste regge un cartiglio con iscrizione recante un *memento mori* (fig. 46).

Se nel caso appena visto l'elemento macabro compare in un'immagine devozionale indicando al devoto "una strada di salvezza e di protezione", in un'altra opera veneziana degli ultimi decenni del Trecento ricompare l'elemento del macabro, questa volta in un contesto più propriamente apocalittico: si tratta della nota tavoletta (cm. 45 x 32) di Jacobello Alberegno, proveniente dalla chiesa di San Giovanni Evangelista di Torcello e oggi conservata nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, appartenente al polittico dell'Apocalisse, per l'appunto³⁸. In essa, al di sotto del Cristo giudice in trono con un libro aperto nel quale si legge "chi no / n è scriti su / questo / libro // sera da / nadi", compare



34. Padova, Museo Civico degli Eremitani. Guariento, Angelo (dalla cappella della reggia carrarese).

35. Madrid, Collezione Thyssen Bornemisza.
Nicoletto Semitecolo, Incoronazione
della Vergine (1355).



36. Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia.
Donato e Catarino, Incoronazione
della Vergine (1372).



37. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
Catarino, Incoronazione della Vergine (1375).



al centro l'immagine della Morte raffigurata come uno scheletro: separa con un gesto delle braccia aperte altrettanti scheletri, i reprobati tra le fiamme posti a sinistra, gli eletti che incedono gaudenti nell'acqua sulla destra (fig. 47).

Nelle quattro nicchie di pianta rettangolare che articolano le brevi pareti laterali dell'aula trovano posto quattro scene cristologiche (figg. 19-24). Sono profilate sulla fronte da cornici a motivi bianchi e neri comuni all'epoca, che delimitano pure i contorni delle superfici con le scene affrescate; l'imbotte degli arconi presenta un'ampia fascia di tipo fitomorfo a larghe e carnose foglie di acanto.

Sulla parete destra è dipinta l'*Adorazione dei Magi*, articolata su due nicchie. Nella prima trova posto la Madonna con il Bambino vestito di verde in piedi sulle sue ginocchia che sta per ricevere la coppa dorata che gli porge inginocchiato il primo dei re magi dalla lunga barba bianca, mentre il paggio alle sue spalle (con corta zazzaretta e abito bicolore con cinturone basso sui fianchi) gli regge la corona, della cui elaborata sagoma rimane il profilo inciso nell'intonaco. La scena trova completamento nella nicchia adiacente, dove si vede il secondo più giovane re con barba scura, che indica con un braccio alzato la stella e volge la testa indietro verso il terzo re, che però non si riesce a leggere in modo chiaro. Due monofore, aperte in rottura di muro in un momento successivo, hanno provocato la perdita di parte della decorazione dipinta.

38. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Stefano "Plebanus" di Sant'Agnese, Incoronazione della Vergine (1381).



39. Venezia, Museo Correr, ms. Cl. IV, 21. Mariiegola della Scuola di san Teodoro.



40. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. II 119 = 2426. Giustino di Gherardino da Forlì, Graduale della Scuola di Santa Maria della Carità (1365).



Integre, anche se in mediocre stato di conservazione, le due scene sulla parete sinistra, con episodi della vita di Cristo *post mortem*: la *Resurrezione* e l'*Ascensione*, condotte secondo schemi figurativi comuni in epoca tardogotica³⁹ (figg. 22-24).

L'articolazione delle superfici tramite semipilastri, uguali per tipologia e colori (verdi, con capitelli e basi rossi) a quelle presenti nell'abside, assicurano su un progetto iniziale unitario. Oltre all'omogeneità dell'impalcatura, risulta uguale l'impaginazione delle scene entro bordi perimetrali con archeggiatura continua; i colori usati risultano i medesimi, compreso lo sfondo blu scuro quasi nero, che qui marca pesantemente l'alta zona inferiore basamentale.

Solitamente si è parlato di due artisti diversi, il secondo attivo nel XV secolo. Ma a mio avviso non è necessario uno stacco così netto. Per il 'secondo' frescante credo si possa ipotizzare l'attività di un aiuto, che forse lavora in assenza del 'Maestro di Gimino', cui spetta però l'ideazione delle scene, eseguite presumibilmente a brevissima distanza.

L'analisi del ciclo affrescato a Gimino, che abbiamo percorso soffermandoci su aspetti iconografici e caratteri stilistici, evidenziandone peculiarità e specificità, in ultima analisi fanno propendere per una formazione del frescante avvenuta in ambito veneziano, o meglio in quella speciale congiuntura artistica verificatasi negli anni sessanta tra Venezia e Padova. Il perno attorno al quale ruotano i possibili esordi del pittore veneziano attivo in Istria penso possano venire indicati nella figura di Guariento (documentato a Padova e Venezia, dal 1338 al 1367 – morto *ante* 1370), che per l'appunto tra Padova e Venezia ha aperto



41. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Giovanni Salamone da Bologna, Madonna dell'umiltà, santi e confratelli della scuola di san Giovanni Evangelista.



42. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.
Statuti dell'Arte «de scudeleri de piera,
bocaleri ...», Incoronazione della Vergine
e coro di angeli (1386).



43. Londra, Victoria and Albert Museum.
Ricamatore veneziano, Antependium,
Incoronazione della Vergine e Santi.

e guidato i più prestigiosi cantieri ad affresco su committenza rispettivamente dei Carraresi e dei Dogi. E non credo si sia trattato solo del semplice studio 'esterno' di opere prestigiose di Guariento, come certo sarà avvenuto nel caso di molte delle tempere su tavola che avrà visto con agio esposte in luoghi pubblici a Venezia, avrà ammirato e alle quali si sarà ispirato come modelli.

Arriverei a pensare ad un suo momento di formazione nella bottega di Guariento, certo ricca di allievi e collaboratori, avvenuta in occasione di uno dei suoi impegnativi cantieri, che richiedevano la presenza di aiuti. Una frequentazione giovanile della sua bottega, può essere stata determinante nella sua fase matura.



44. Dobrigno (Isola di Veglia / Krk),
Chiesa di Santo Stefano.
Ricamatore veneziano, Antependium.



45. Padova, Basilica del Santo, Sala capitolare, lato sud. Giotto e bottega, affresco con la Morte.



46. Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza. Maestro del Memento mori, Madonna dell'umiltà con angeli, il donatore e la morte.

Lo si evince in primo luogo – e di primo acchito, direi⁴⁰ – dagli *Angeli* nell'*Incoronazione della Vergine*, un omaggio (si direbbe commosso) dell'allievo memore del grande maestro. Il pensiero corre ovviamente alle *Gerarchie angeliche* della reggia dei signori di Padova, eseguite probabilmente entro il 1354, anno della visita di Carlo IV ospite dei Carraresi. Mi riferisco alle memorabili, raffinate figure in abiti bianchi con bordure e inserti dorati, che spiccano da fondi scurissimi; e in esse alla resa dei volti, con capelli che scendono ondulati sulle spalle⁴¹. È il respiro colto che si avverte a Gimino, soprattutto nella resa aristocratica delle espressioni dei volti, nella loro tipicità non generica, dalla peculiarità coloristica e di segno pittorico⁴².

Potremmo continuare con altre 'citazioni' padovane non superficiali o banali da singole immagini: ad esempio Maria con le braccia incrociate sul petto nell'*Incoronazione della Vergine* dalla chiesa domenicana di Sant'Agostino a Padova, mausoleo dei Carraresi, eseguita attorno alla metà del XIV secolo; o la figura frontale del *Pianeta Sole* con il triregno nello zoccolo dell'abside centrale degli Eremitani, facente parte della serie dei *Pianeti* e le *Età dell'uomo* (inizi del settimo decennio), 'prestata' al *San Pietro* di Gimino.

Capitale sarà stata in ogni caso per il 'Maestro di Gimino' l'attività veneziana di Guariento, nonché il ricchissimo contesto esperito in Venezia, città che in quei decenni andava esprimendo con alti capolavori il suo primato nella tecnica della tempera su tavola, con opere spesso destinate all'esportazione specie lungo la costa istriana e dalmata.

Le committenze provenienti dall'altra sponda dell'Adriatico, come abbiamo in parte visto, non mancavano. In un documento del 1386 i rappresentanti del convento domenicano di Zara chiedono di fare un crocifisso e due ancone (andate perdute) a maestro Donato pittore e Catarino⁴³.

Il 'Maestro di Gimino' si rivela dunque un pittore itinerante⁴⁴, con tutto quanto ciò poteva significare⁴⁵, nella dinamica di un proficuo rapporto tra l'Istria (in questo caso una località dell'interno), Venezia e più latamente il Veneto.

47. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Jacobello Alberegno, Polittico dell'Apocalisse, tavola con Giudizio universale (part.).



Note

¹ A 400 metri di altitudine, dalla località si irradiano varie strade che portano a Pisino, Lindaro, Gallignana, Barbana, Sanvincenti, Dignano, Canfanaro e Rovigno. Vedi anche D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, pp. 1471-1476 (con pianta del centro storico) che ricorda anche gli affreschi: "opere con chiari influssi della scuola pittorica veneziana del Trecento. Stile e colore richiamano i modi di Catarino o Donato, entrambi veneziani"; L. LIMONCIN TOTH, *Gimino / Žminj*, in L. LIMONCIN TOTH – D. MILOTTI BERTONI – T. VORANO, *Tesori dell'Istria*, Trieste 2015, p. 162. Fu trasformata in stalla agli inizi dell'Ottocento, acquistata dal conservatore austriaco Anton Gnirs e restaurata una prima volta nel 1910 e più recentemente nel 1964.

² A. ŠONJE, *Žminj i Žminjstina*, Žminj 1976, capitolo su Crkvice Sv. Antuna opata, p. 91. Si tenga presente che l'angolo superiore sinistro è andato perduto ed è stato integrato. Provo a dare una mia lettura: « [...] anno] Domini MCCCCLXXXI indicione / [...] VI mensis iunii quondam Marinus et Sla / [...] nich et Teodorus fecerunt edificari ista / ecclesia ad honorem beati Antonii abatis / et magister Armirigis fecit hac ec[...]a ».

³ A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, pp. 97-98, figg. 91-94. Trascrive (con lacune e imprecisioni) la lapide in facciata: «... Dni. MCCCCLXXXI – Indicione / VI mensis iu... Meri... / Teodorus fecer / ut aedificari ista / Ecclesia ad honorem Beati Antonii Abatis / Magister Almirigo fecit». Aggiunge in bibliografia: *Gimino*, in "L'Istria", IV, n. 63-64, 8/12/1849. Cfr. *ibidem*, p. 97, nota 102 (con bibl. ivi citata) anche per il ciclo di affreschi datati 1471 nella succitata cappella della SS. Trinità.

⁴ Misura m. 4,25 di lunghezza, m. 4,10 di larghezza, m. 5,50 in altezza; l'abside è profonda m. 1,80, larga m. 2,70, alta m. 4,20. *Zidno slikarsvo Istre*, Testo e catalogo di I. PERČIĆ, Zagreb 1963, cat. 7-8, s.n.p.; ŠONJE 1976, p. 91.

⁵ Si notano tracce di sinopia in alto al centro; sul pennacchio destro è visibile una Vergine Annunciata entro elemento architettonico (forse di mano più tarda).

⁶ B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, p. 18, cat. con figg., tavole a colori; Id., *Glagoljski natpisi*, Zagreb 1982, pp. 387-389.

⁷ G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*,

Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972, p. 79, fig. 27 e tav. IX a colori.

⁸ E. COZZI, *La decorazione ad affresco del Trecento e dell'inizio del Quattrocento*, in *San Marco di Pordenone*, I, a cura di P. GOI, pp. 196-199: "la notevolissima serie di affreschi dimostra che, nell'ultimo quarto del secolo, la pittura del capoluogo del Friuli occidentale punta verso un deciso rinnovamento rispetto all'ormai scontata (perché diffusa capillarmente) maniera vital-tomasesca, aprendosi verso l'ambiente lagunare in grado di offrire una gamma di possibilità linguistiche diversificate e progressiste".

⁹ M. WALCHER CASOTTI, *La pittura del tardo Trecento in Friuli e nella Venezia Giulia*, in *Gotika v Sloveniji – Gotik in Slovenien – Il Gotico in Slovenia. Sulla formazione dello spazio culturale tra le Alpi, la Pannonia e l'Adriatico*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ljubljana, Narodna Galerija, 20/22 ottobre 1994), a cura di J. HÖFLER, Ljubljana 1995, pp. 227-240: 234-239.

¹⁰ WALCHER CASOTTI 1995, pp. 234-235, figg. 9-10. Sulla *Croce* delle benedettine si veda da ultimo F. FLORES D'ARCAIS, *Il Trittico di Santa Chiara e la pittura a tempera su tavola del Trecento a Trieste*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, a cura di P. CAMMAROSANO, Atti del Convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), Roma 2009, pp. 353-363: 354-355, figg. 2-5.

¹¹ WALCHER CASOTTI 1995, pp. 236-239.

¹² In ALISI 1997, p. 98.

¹³ A. TAMBINI, *Un volume sulle arti nei centri istriani*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16-17 (1997), pp. 369-374: 372-373.

¹⁴ A. IVANČIĆ, *Affreschi del XIV secolo in Istria. San Nicola di Raccotole*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia e Storia dell'Arte, relatrice prof.ssa E. Cozzi, a.a. 2003-2004, pp. 38-143.

I cicli presi in considerazione, oltre a Gimino, sono quelli di Sant'Eliseo a Dragucco, San Martino a Bicici, Santa Maria Maddalena presso Šorići, Santa Margherita presso Dignano, San Pelagio presso Piemonte, Santa Croce a Butoniga, San Pietro a Sobar.

¹⁵ Tale modalità non sarebbe unica: la incontriamo ad esempio anche in affreschi di primissimo Trecento nel Bellunese (*Daniele e Abacuc* nelle chiesette di Santa Caterina a Ponte nelle Alpi e di Santa Margherita a Salagona).

¹⁶ E. COZZI, *Pittura di epoca gotica e tardogotica nel patriarcato di Aquileia*, in *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra a cura di M. BUORA, Udine 2008, pp. 11-31: 24-25, fig. 15.

¹⁷ Per le opere di seguito citate, mi limito complessivamente a testi di sintesi: R. PALLUCCHINI *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia – Roma 1964; M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969; F. FLORES D'ARCAIS, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, I, Milano 1992, pp. 17-87; F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003; C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Milano 2006.

¹⁸ Per Guariento si veda F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1965 (II ediz. Venezia 1974); EAD., *Guariento di Arpo*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1996 (Trecani, on line); EAD., *Profilo di Guariento*, pp. 17-37, in *Guariento*, a cura di D. BANZATO, F. FLORES D'ARCAIS, A.M. SPIAZZI, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile-31 luglio 2011), Venezia 2011.

¹⁹ Cfr. *Collezione Thyssen-Bornemisza. Catalogo ragionato delle opere esposte*, a cura di G. BORGHIERO, Lugano – Milano 1986, cat. 284, p. 292 (cm. 87 x 53); *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo generale*, a cura di G. NEPI SCIRÉ, con la collaborazione di G. MANIERI ELIA e S. ROSSI, Milano 2009, cat. 11, p. 37 e cat. 18, pp. 40.

²⁰ Raffigurato spessissimo, sappiamo che il suo impiego musicale è prevalentemente colto; spesso unito ad altri strumenti, serviva per accompagnare le voci. In Friuli compare (di forma triangolare) assieme ad altri strumenti musicali nel *Salterio di Santa Elisabetta* dell'inizio del XIII secolo (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms. CXXXVII, c. 139v, 158r); alla fine del Trecento (*post* 1394) in una vela (distrutta) della Cappella del Gonfalone del duomo di Venzone con *l'Incoronazione della Vergine*.

²¹ Si veda sull'argomento P. ZERBINATTI, *Strumenti musicali nelle fonti profane del Friuli tardomedievale*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a cura di G. FIACCADORI e M. GRATTONI D'ARCANO, Venezia 1996, pp. 184-203 e P. ZERBINATTI – A. ZANIOLO, catalogo VIII. *Gli strumenti musicali*, pp. 304-315: 308-312; P. ZERBINATTI, *Gli strumenti musicali negli affreschi del castello di Valvasone*, in *Gli affreschi del castello di Valvasone*, a cura di C. VISENTINI, Tricesimo – Udine 2012,

pp. 80-93: 81-84. Si veda la fig. 23 nel capitolo su Visinada.

²² Trombe sono state dipinte anche da Giotto nella cappella degli Scrovegni.

²³ Solo analisi dei pigmenti potrebbero evidenziare tracce di possibili finiture metalliche.

²⁴ Le cornici di Gimino sono simili a quelle che normalmente incontriamo in Friuli, in affreschi databili nella seconda metà del Trecento (ad esempio quelli già visti in Palazzo Ricchieri e nel duomo di Pordenone, o nella *Storia di Troia* di Udine).

²⁵ Grandi simboli degli *Evangelisti Marco e Luca* (Leone e Bue, però non antropomorfi) sono presenti ad esempio nelle vele absidali della chiesetta di Santa Maria dell'Annunziata a San Vito al Tagliamento (1360-1370 circa), cfr. E. COZZI, *Affreschi in edifici religiosi e privati tra XIV e XV secolo: le chiese di Santa Maria dei Battuti, dell'Annunziata e palazzo Altan*, in *San Vit, I*, a cura di P.C. BEGOTTI e P.G. SCLIPPA, LXXXVII Congresso della Società Filologica Friulana, 3 ottobre 2010, Udine 2010, figg. a pp. 220-221.

²⁶ La più antica, variamente datata tra gli anni venti e il quinto decennio. Per le miniature citate si vedano: PALLUCCHINI 1964, pp. 81-89, 216-220, figg. 270, 271, 273, 683, 664, 689; G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, Milano 1992, figg. 530, 542, 544-545, 548, con bibliografia a p. 408; M. LUCCO, *Giustino di Gherardino da Forlì*, s.v., *ibidem*, II, p. 526; G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia nel secolo di Giotto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. VALENZANO e F. TONIOLO, Venezia 2007, pp. 203-215.

²⁷ *Gallerie dell'Accademia* 2009, cat. 6, p. 34, fig. a p. 35. Giovanni da Bologna ha eseguito anche il 'pennello' con *San Cristoforo* per la Scuola dei Mercanti di Venezia (1377), ora al Museo Civico di Padova, cfr. E. COZZI, *Giovanni da Bologna. San Cristoforo*, in *Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, a cura di D. BAZZATO - F. PELLEGRINI, Roma 1989, cat. 57, pp. 80-81. Per un profilo biografico sintetico, cfr. M. LUCCO, *Giovanni Salamone da Bologna / Giovanni da Bologna*, s.v., in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, Milano 1992, pp. 525-526.

Un frontespizio di una mariegola per la Scuola della Misericordia (collezione privata milanese) viene attribuito a Lorenzo Veneziano (1360 circa), cfr. GUARNIERI 2006, cat. 16, pp. 187-

188, tav. XXVII.

²⁸ PALLUCCHINI 1964, pp. 218-219, fig. 689.

²⁹ PALLUCCHINI 1964, p. 218, figg. 682, 711.

³⁰ Su tali *antependia* ha per primo autorevolmente richiamato l'attenzione GRGO GAMULIN (*Alcune proposte per Maestro Paolo*, in "Emporium", CXL, 1964, n. 838, [anno LXX, n. 10], pp. 146-155). Sinteticamente, si vedano inoltre PALLUCCHINI 1964, p. 93; MURARO 1969, pp. 115-116, 120, figg. 46-48 (con bibliografia); GUARNIERI 2006, pp. 66-67, figg. 8-10.

³¹ MURARO 1969, p. 68, 120.

³² Questi due Santi compaiono anche nel noto *Polittico di Santa Lucia* (ora nella cancelleria del Vescovado di Veglia), opera di Paolo Veneziano e bottega verso il 1330, dipinto per la chiesa abbaziale di Jurandor vicino Baška, nell'isola di Veglia. Cfr. MURARO 1969, pp. 141-142, figg. 12-17 (con bibliografia precedente). La ricca stoffa ricamata è stata messa a confronto con opere di Paolo e Lorenzo Veneziano e variamente datata tra gli anni trenta e cinquanta del Trecento (per Muraro "probabilmente eseguita su cartone di Maestro Paolo dopo la Coperta della Pala d'oro", mentre gli angeli ricordano l'eleganza e l'atteggiamento di quelli dell'Incoronazione Frick).

³³ Il ricamo su seta rossa trapunta d'oro (cm. 89 x 125), fu assegnato da Gamulin a Paolo Veneziano verso la fine del sesto decennio, mentre per Muraro l'opera va confrontata con il polittico di Arbe (1354-1355). Ricordato anche da D. ALBERI, *Dalmazia. Storia, arte, cultura*, Trieste 2008, p. 332.

³⁴ Si veda il volume collettaneo *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, a cura di A. TENENTI, Clusone (Bg) 2000, in particolare il saggio di P. SCARAMELLA, *L'Italia dei Trionfi e dei Contrasti*, pp. 25-98: 31-33.

³⁵ Si ricordino in Italia almeno i casi medio-duecenteschi di Melfi e Atri e quello di Albugnano (metà XIV secolo); il celeberrimo *Trionfo della morte* di Buonamico Buffalmacco nel Camposanto di Pisa (inizio anni quaranta del XIV secolo) e il più tardo *Trionfo e Danza macabra* nell'Oratorio dei Disciplini di Clusone (1484).

³⁶ Per i cicli istriani rimando al capitolo finale.

³⁷ La denominazione convenzionale spetta a PALLUCCHINI 1964, pp. 194, 227, figg. 594-595, che propone una datazione intorno al 1355. Cfr. inoltre *Collezione Thyssen-Bornemisza* 1986, cat. 173, p. 211 ("stile stretta-

mente affine a quello di Paolo Veneziano"); M. BOSKOVITS, *Early Italian Painting. The Thyssen Bornemisza Collection*, London 1991, pp. 198-203 (con bibl. precedente) pensa ad un pittore veneziano vicino a Donato verso il 1360; FLORES D'ARCAIS 1992, I, p. 77, fig. 82; A. COTTINO, *Maestro del Memento Mori*, s.v., *ibidem*, II, p. 535.

³⁸ Per l'Alberegno e il polittico dell'Apocalisse attribuitogli da R. LONGHI, *Calepino Veneziano. III. L'altare apocalittico di Torcello e Jacobello Alberegno* (1947), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, X, Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 69-70, cfr. inoltre PALLUCCHINI 1964, pp. 209-210, fig. 650 ("potente e macabra fantasia con quegli scheletri saltellanti che tengono il libro aperto"); FLORES D'ARCAIS 1992, pp. 17-87: 78-79 (con bibliografia precedente e attribuzioni diverse, oscillanti tra Venezia e i modi padovani di Giusto, per le affinità con gli affreschi dell'abside del battistero di Padova); M. LUCCO, *Jacobello Alberegno*, s.v., *ibidem*, II, p. 519; *Gallerie dell'Accademia* 2009, cat. 15, pp. 38-39.

³⁹ Si noti, ad esempio, l'impronta dei piedi di Cristo lasciata sul terreno del monte.

⁴⁰ Corrisponde alla prima impressione che ebbero vedendo le foto nel volume di Ghirardi, confermata dalla visione diretta degli affreschi, già una trentina di anni orsono.

⁴¹ Si veda anche *L'Angelo* per i Domenicani di Bolzano (ciclo andato distrutto).

⁴² Dove tra l'altro non sono previsti motivi stampigliati sulle vesti.

⁴³ K. PRIJATELJ, *Un documento zarantino su Caturino e Donato*, in "Arte Veneta", XVI (1962), pp. 145-146.

⁴⁴ Del resto è noto che le vicende del Trecento pittorico anche nell'Italia nordorientale (Istria compresa) sono spesso risultato di 'artisti in viaggio'. Si pensi ad esempio ad alcuni pittori 'foresti' presenti nella Marca trevigiana a cavallo della metà del secolo, dei quali si conoscono opere: Filippo da Firenze a Mogliano Veneto (1344); Stefano da Ferrara tra Treviso (1349-1351) e poi Padova; Giovanni da Bologna (tra Venezia e Treviso, 1377-1385), già citato, ecc. Cfr. per i documenti d'archivio L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978.

⁴⁵ Si veda E. CASTELNUOVO, *Mille vie della pittura italiana*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, I, pp. 7-24: in particolare 18-20.



Visinada. Chiesa di San Barnaba

La chiesa di San Barnaba, primitiva chiesa parrocchiale del borgo di Visinada, si trova a sud della piazza connotata da una forte impronta veneziana (XVI-XVIII secolo).

Nel circondario di Parenzo, Visinada (Vižinada) si raggiunge dalla valle del Quieto scendendo da Buie lungo l'antica strada consolare; si trova in bella posizione, dalla quale si spalancano meravigliose vedute su Montona e oltre sui monti di Piemonte.

In un documento del 1368 è chiamata *Vicinatus*, il cui nome nasconde l'origine di un *praedium* romano; nel Trecento era completamente abitata da autoctoni italici ¹.

L'edificio religioso di epoca tardoromanica presenta un'aula unica con due absidi semicirculari inscritte nella zona orientale (fig. 2). Si tratta di una variante tipologica interessante, ben presente in Istria, che sembra fosse abbastanza diffusa in epoca tardo medievale in Croazia, se una tipologia affine si rinviene in almeno una decina di chiese coeve ².

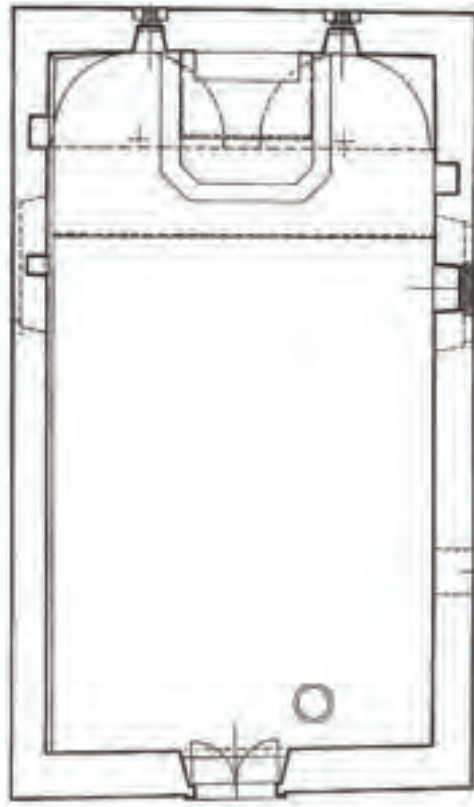
Originariamente era più bassa ed è stata sopraelevata intorno al XVII/XVIII secolo. L'interno prendeva luce da due monofore poste in fondo alle absidi semicirculari e da altre due che si aprivano sulla parete meridionale, poi murate dall'esterno ma la cui forma originaria con cornice romanica ad arco semicircolare è ancora ben visibile.

Verso la fine del XIV secolo i muri vennero arricchiti da un ciclo di affreschi che ricoprirono completamente le pareti interne della chiesa (figg. 3-12). Scoperti casualmente una quarantina di anni fa, erano solo parzialmente visibili, fino a quando un ottimo restauro iniziato nel 1998 e ultimato nell'inverno 1999 non li ha rimessi completamente in luce, per una superficie di quasi 150 mq ³.

Il programma iconografico si snoda sulle quattro pareti. Purtroppo è andata quasi totalmente perduta la decorazione della zona absidale e dell'arco trionfale, a causa dei rimaneggiamenti subiti dall'edificio⁴. Sussistono solo alcuni lacerti nel registro inferiore del muro orientale, che permettono di ricomporre l'esistenza di una teoria di *Santi* stanti entro arcate trilobate gotiche, come è possibile arguire dall'unica figura pervenuta: è raffigurata con la testa di tre quarti rivolta verso il centro e indossa una veste verde sotto un mantello chiaro (fig. 3). Forse poteva trattarsi di *Apostoli*, tra i quali certo non poteva mancare San Barnaba, titolare della chiesa ⁵.

Nella pagina accanto:
1. Resurrezione.

2. Pianta (da MATEJČIĆ 2002).



3. Parete absidale. Apostolo.



4-5. Parete destra. Natività e Adorazione dei Magi.



Le ampie superfici affrescate che si sono conservate nelle pareti laterali settentrionale e meridionale narrano in grandi riquadri scene della vita di Cristo. Partendo come di norma dall'angolo di sud-est, a destra trovano posto tre 'Storie dell'infanzia di Cristo': in successione la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Strage degli innocenti* (figg. 4-6). Proseguendo in senso orario nella parete sinistra incontriamo *Gesù tra i Dottori* (ancora un episodio dell'infanzia di Cristo) e quindi due 'Storie della Passione': l'*Ultima cena* e la *Crocefissione*, seguite dall'episodio *post mortem* della *Resurrezione* con le Marie davanti al sepolcro vuoto (figg. 7-10).



6. Parete destra. Strage degli innocenti.



Nella parete occidentale di retrofacciata, al centro era dipinta una *Maestas Domini* (ora frammentaria), mentre ai lati della porta di ingresso sono raffigurati l'*Incoronazione della Vergine* e l'*Inferno*, rispettivamente a destra e a sinistra per chi entra (figg. 11-12).

Cornici con motivi vegetali stilizzati delimitano in alto e in basso le scene. Quella superiore, di dimensioni inferiori, presenta a intervalli regolari entro clipei volti femminili e maschili, frontali o di tre quarti. Quella inferiore nonché quella verticale a lato della monofora sulla parete destra, sono invece pausa-



7-8. Parete sinistra. Gesù disputa con i dottori nel tempio e Ultima cena.



9. Parete sinistra. Crocefissione.



10. Parete sinistra. Resurrezione
e Marie al sepolcro.



te da formelle polilobate di tipo giottesco, che ospitano busti di *Profeti, Vescovi* e un *Papa*⁶.

Le parti alte risultano in più punti rovinate a causa dei rimaneggiamenti dei muri, alzati di un terzo; a causa dell'umidità è deperito quasi completamente anche il finto tendaggio nella zona basamentale dello zoccolo.

Le scene evangeliche si snodano con una narrazione ampia che, partendo da modelli iconografici già ampiamente codificati in epoca gotica, ne sviluppano la presentazione affidandosi ad una ambientazione scenica e paesaggistica ricca di episodi marginali e dettagli spesso gustosi, resi con cordialità e spontaneità di racconto. Nel corso del recente restauro sono venuti alla luce numerosi graffiti: dei trenta analizzati, uno glagolitico conserva la data 1437, che quindi costituisce un lato *terminus ante quem* per gli affreschi⁷.

Il ciclo di affreschi è stato attentamente studiato da Ivan Matejčić nella già citata monografia pubblicata nel 2002.

In precedenza solo Branko Fučić aveva avuto occasione di esprimere una sua valutazione stilistica e cronologica in una breve nota, quando ancora era visibile appena il dieci per cento circa dell'intero impianto poi venuto alla luce. Secondo lo studioso si tratta di "pittura italiana della prima metà del XV secolo". "E in effetti l'autore degli affreschi di Visinada non appartiene ad alcuno dei numerosi gruppi di pittori gotici che predominano in Istria nel corso del XV secolo e i cui affreschi sono conservati in decine di chiesette istriane, stilisticamente orientati tutti quanti verso lo spazio alpino o centroeuropeo. Il pittore di Visinada proviene invece da un qualche centro artistico evoluto dell'Italia, da dove nel corso del XIV secolo arrivavano i maestri affrescatori pure in Istria, soppiantati appena nel XV secolo dai maestri d'orientamento tardo gotico originari del Tirolo e della Carniola"⁸.



11-12. Retrofacciata. Maiestas Domini e Incoronazione della Vergine, Inferno.

Anche per Ivan Matejčić “è facilmente ravvisabile la matrice stilistica del Trecento dell’Italia settentrionale”. Per lo studioso “certe soluzioni iconografiche, i contorni chiari e chiusi delle grandi figure, le ordinate composizioni multifigurali, la precisa impostazione delle figure nello spazio scenico, le associazioni più che esplicite alla retorica postgiottesca con l’aggiunta di una dose di dinamica artificiale e di naturalismo, ci indirizzano verso i maestri emiliani o, meglio, verso i maestri bolognesi del Trecento avanzato”⁹. E aggiunge: “Sappiamo che proprio dal Veneto giungono in Istria, soprattutto nella parte occidentale che politicamente è già da un secolo parte integrante della Repubblica, quasi tutti i prodotti delle arti figurative. Nella seconda metà del Trecento le botteghe bolognesi, specializzate nella pittura murale prenderanno addirittura il sopravvento sui maestri veneziani, rimasti fedeli alla pittura su tavola, nel solco della grande tradizione della maniera elegante e sfarzosa di Paolo e Lorenzo Veneziano”¹⁰. Una fusione del “realismo profano postgiottesco di fine Trecento e il carattere solenne e morbido della tradizione pittorica veneziana” illustrato dal ‘Maestro della Madonna Giovannelli’ nella *Crocefissione* databile al 1390 circa (fig. 13) ¹¹ trova somiglianze nella *Crocefissione* istriana, nell’“identica organizzazione dello spazio scenico con il bastione dentellato della città di Gerusalemme, le rocce stereotipicamente screpolate in primo piano e la maggior parte delle figure che ricalcano la stessa iconografia (la Maddalena, il cavaliere, l’uomo a braccia conserte)”, tranne la figura di Stefaton, girato di spalle; anche se la qualità è diversa, trattandosi a Visinada di una “riproduzione artigianale piatta e legnosa di un originale esemplare”. Lasciamo ancora la parola a Matejčić: “Nel vicino Friuli, dove molti fenomeni nella pittura murale richiamano quelli istriani, si distingue un gruppo di affreschi caratterizzati da vigoroso realismo gotico, stilisticamente vicino a quello espresso a Visinada. Una ricognizione un po’ più puntuale delle opere dei vari seguaci del grande Vitale da Bologna, sulle orme del suo ciclo di Udine, nonché delle opere dei pittori locali ispiratisi a uno stile affine a quello di Tommaso da Modena che ha lasciato un suo ciclo nel Veneto (Treviso), mi ha convinto che si tratta di semplice vicinanza generica, condizionata dall’identica specifica lontananza dalla fonte delle forme stilistiche. Per farla breve, bisognava ritornare ai maestri emiliani e indagare quanto gli affreschi di Visinada rivelassero una derivazione più arcaica, a tratti più rigida e semplificata, dagli esempi pittorici del Trecento emiliano”. Diversamente da quanto espresso da Matejčić, come cercherò di argomentare più avanti, a mio avviso è invece proprio in questa direzione friulana e veneta che è il caso di andare. Seguiamolo ancora in ulteriori considerazioni e confronti. Nella scena della Crocefissione, si sofferma dapprima sulla figura di Stefaton di spalle, trovando precedenti a Jesi in un affresco “che appartiene alla cerchia di Giovanni da Rimini (forse Giuliano da Rimini?)”; nell’affresco del ‘Maestro di Galzignano’ (Este)¹²; formula ripetuta a Bologna con variazioni minime da Jacopino di Francesco o Pseudo Jacopino nel polittico della Pinacoteca Nazionale di Bolo-

13. Maestro della Madonna Giovannelli, Crocefissione.



14. Allentown (Pennsylvania), Art Museum. Anonimo riminese, Crocefissione.



gna e ancora dal bolognese Jacopo di Paolo, operante dal 1390 al 1426. Oltre le corrispondenze iconografiche trova paragonabile con i Riminesi “pure l’aggressiva teatralità dei protagonisti con i loro volti esageratamente sghignazzanti e veementi, dai profili taglienti [...] Tale sindrome naturalistico-caricaturale, così presente presso la maggior parte dei pittori dell’orbita riminese, particolarmente in Pietro da Rimini (affreschi nel Cappellone di San Nicola a Tolentino, ma pure nel ciclo di Ravenna), accompagna palesamente anche i pittori bolognesi della seconda metà del Trecento”, aggiungendo la Crocefissione dello Pseudo Jacopino del Musée du Petit-Palais di Avignone e il giudizio in direzione emiliana espresso da Anna Tambini ¹³.

In effetti alla studiosa non sfugge l’importanza di tali affreschi, potendo però giudicare solo da due piccoli brani in bianco e nero, pubblicati da Maria Walcher quando il ciclo non era ancora completamente messo in luce ¹⁴. Nella recensione al volume, così si esprime la Tambini: “Curioso è l’affresco nella chiesa di San Barnaba a Visinada con la Crocefissione, che sia per l’iconografia, sia per certe cadenze di un caricato espressionismo, rimanda a modelli della tarda scuola giottesca riminese, come la Crocefissione nel polittico di Rimini (Pinacoteca Comunale), attribuito da Benati al Maestro di Montefiore Conca e all’altra Crocefissione di Allentown, Art Museum, di anonimo riminese, a nostro avviso identificabile nello stesso Maestro di Montefiore Conca (fig. 14). La corrispondenza è molto evidente e attesta la precocità di scambi culturali tra le due coste adriatiche a cui parteciperanno in ambito tardogotico anche Biagio da Traù e il Maestro di Elsinò”¹⁵.

Tornando al saggio di Matejčić, tale giudizio regge “per le coincidenze riguardanti una certa tendenza rustica alla rigidezza espressiva e alla semplificazione”, indirizzando ulteriormente l’attenzione verso l’ambiente emiliano “del periodo dell’ultimo quarto o della fine del secolo”. Include ancora un paragone, “nell’intrico dei numerosi maestri bolognesi più o meno rinomati, operanti principalmente nel tardo Trecento”, vale a dire il bolognese Andrea de’Bartoli, responsabile del ciclo affrescato nella cappella di Santa Caterina nella chiesa inferiore di Assisi, commissionato nel 1368 dal cardinale Albornoz, legato papale per l’Italia (fig. 15) ¹⁶. Segue una lunga disamina dei murali assisiati, che “impressionano sgradevolmente per la loro rusticità naturalistica



15. Assisi, Basilica inferiore. Andrea de’Bartoli, Storie di santa Caterina, Il rogo dei filosofi (part.).

e per l'ingenuità di numerosi dettagli (Carlo Volpe è crudele nel dire «gremio di idiotismi»)", messi a confronto con Visinada, avvertendo comunque che "alcune corrispondenze sono luoghi comuni degli affreschi del tempo" e inoltre che "i dipinti di Assisi sono stati eseguiti in maniera più accurata, più elaborata, e perciò sono difficilmente accostabili alle forme superficialmente abbozzate dei nostri affreschi". Le similitudini riscontrate vanno dai fregi decorativi a "soggetti iconograficamente identici", quali il "paggio che sta girato di schiena e ha pure lui un lungo cappello"; o uguali sono pure "le fisionomie e i gesti dei saggi dalle lunghe barbe che stanno seduti"; e ancora "identiche o somiglianti sono le teste degli animali, delle pecore, dei cavalli e dei cani, che riportano tutti quanti il dettaglio caratteristico dell'osso frontale a forma di curva allungata, nonché dettagli architettonici delle mura bugnate [...] corrisponde pure la noncuranza per la correttezza anatomica: braccia e gambe 'storte' [...] il paesaggio ingenuo e suggestivo con rupi multicolori sopra le quali sono disposti variopinti castelli e città cinte da mura merlate, con monti boschivi e vegetazione stereotipata in forma di zolle erbose popolate di uccelli e animali vari". Da ultimo "un elemento in un certo senso puramente tecnico [...] è molto simile, ovvero identica, la scelta dei motivi dello stampo usato per ultimare con una decorazione il drappeggio delle figure. Accanto ai soliti elementi simmetrici di broccato ho osservato pure una decorazione in forma di uccello dalle ali spiegate sia ad Assisi che a Visinada – un motivo, questo, che non ho visto altrove"¹⁷.

In conclusione: "la temperie stilistica generale è la stessa, la serie di stereotipi morfologici è identica, ma sono importanti pure le differenze" e "certamente è pura presunzione supporre che il pittore bolognese Andrea de'Bartoli [...] sia l'autore degli affreschi nella piccola pieve di Visinada in Istria. Forse fin qua era giunto qualche suo allievo e a favore di ciò parlerebbe una determinata e non troppo diversa abilità pittorica, ravvisabile per lo meno nelle parti migliori degli affreschi visinadesi".

Nell'ambito dello stesso progetto secondo lo studioso "devono aver lavorato almeno due pittori, di cui uno sensibilmente migliore. Probabilmente quest'ultimo dirige i lavori ed è anche l'ideatore dell'insieme dentro il quale lascia al collaboratore, o ai collaboratori meno esperti, gran parte dell'esecuzione". Riconosce la mano del maestro più abile nell'Adorazione dei Magi, che ipotizza aver dipinto la superficie absidale scomparsa, cioè la parte più impegnativa della chiesa.

In definitiva "i nostri affrescatori sono venuti in Istria attraverso l'Adriatico, salpando dalle spiagge romagnole di Rimini o Ravenna, o forse indirettamente, attraverso la laguna di Venezia, alla fine del XIV o immediatamente all'inizio del XV secolo".

Matejčić indica infine affinità con il codice del vescovo Kosirić, in vari dettagli del disegno con il *Cristo risorto*, ritenendo legittimo indirizzare l'attribuzione

dell'autore dei disegni verso il pittore veneziano Niccolò di Pietro, sulla scorta del giudizio di Gamulin¹⁸. In effetti l'interessante taccuino databile al 1400 circa¹⁹, rivela nei vari soggetti affinità piuttosto strette con Venezia e più latamente con il Veneto: in particolare la *Resurrezione* (fig. 16) mostra non superficiali affinità con Visinada (Cristo, i soldati, il paesaggio), anche se il foglio pare essere di poco più tardo.

Il responsabile della bottega di Visinada è un frescante che rivela immediatamente grandi affinità con quanto prodotto nella pittura dell'Italia nordorientale nella seconda metà del Trecento, segnatamente tra Veneto (Venezia e Treviso) e il Friuli: ciò che colpisce subito, ad una prima visione del ciclo affrescato, è – a mio modo di vedere – una precisa 'aria di famiglia', che lo riporta all'interno della pittura gotica del medio e maturo XIV secolo tra patriarcato di Aquileia e Veneto lagunare e orientale, in città e territori ricchi di testimonianze pittoriche – anche prestigiose – pervenute sino a noi.

Non deve essere stato all'esordio della sua carriera quando è stato invitato in Istria, perché dimostra piena padronanza del mezzo tecnico, tanto da far pensare ad un suo tirocinio dapprima e poi a un'intensa attività precedente, forse individuale ma più probabilmente in collaborazione con altri frescantì, come spesso accade e viene documentato dalle fonti, ben attestate in questo periodo anche per il Friuli.

Il 'Maestro di Visinada' si pone esattamente in questo contesto, connotandosi come un grande assimilatore di modi desunti da fonti visive proprie della generazione precedente, che con grande disinvoltura e *verve* narrativa sa comporre in un proprio racconto, proponendo una sintesi personale nuova, ricca di dettagli quotidiani inseriti con cordialità di eloquio in un contesto di storie sacre. Se ci avviciniamo più da vicino al suo lessico, non possono sfuggire immediate affinità con cicli pittorici presenti in Friuli eseguiti da collaboratori o seguaci di Vitale da Bologna. Come ben noto, uno dei due massimi protagonisti della pittura emiliana del Trecento fu attivo a Udine, dove nel duomo si conservano gli affreschi con le straordinarie *Storie dell'Antico* e del *Nuovo Testamento* rinvenute nell'abside maggiore aggiungendosi a quelli della adiacente cappella di San Niccolò, opere eseguite durante gli ultimi anni del patriarca Bertrando di Saint-Geniès, tra il 1347 e il 1350²⁰.

È altrettanto risaputo che l'attività udinese di Vitale, bruscamente interrotta a causa della morte del suo illustre committente, lasciò un segno indelebile nella produzione pittorica della seconda metà del Trecento nell'intero territorio friulano, dove continuarono a lavorare i suoi aiuti e collaboratori per almeno due generazioni. Compito della critica in questi ultimi decenni è stato quello di distinguere le mani di tali frescantì, che venivano richiesti da una località all'altra, cercando di ricostruire il loro *corpus* sulla base sia di schemi figurativi che di caratteri formali, proponendo nomi fittizi quali 'collaboratore', 'aiuto', 'seguace' di Vitale, e quant'altro²¹. Un esercizio filologico non facile, che ha visto gli stu-



16. Sebenico (Šibenik), Biblioteca del convento di San Lorenzo. Taccuino di disegni, Ms. 53, f. 9. *Resurrezione*.



18-19. Pordenone, Palazzo Ricchieri. Affreschi del primo e del secondo piano.

diosi su posizioni non sempre collimanti, anche o forse soprattutto perché alla componente 'vitalessca' si somma ben presto, già a partire dal sesto-settimo decennio del Trecento, quella 'tomasesca' derivante dall'attività di Tommaso da Modena a Treviso: tanto che è stato coniato il termine 'vital-tomasesco', per indicare la commistione delle due componenti.

Tommaso da Modena, il secondo protagonista del Trecento emiliano attivo nell'Italia nordorientale, arriva nella capitale della Marca trevigiana negli stessi anni di Vitale (1348-1349) ma si ferma più a lungo, lasciandovi i due suoi massimi capolavori: i *Domenicani illustri* nella sala capitolare della chiesa domenicana di San Niccolò (1352) e le *Storie di Sant'Orsola* nella chiesa eremitana di Santa Margherita, dipinte qualche anno dopo²².

Proviamo a entrare nel dettaglio, analizzando dapprima singoli elementi che parlano di comuni abitudini morfologiche e lessicali tra affreschi friulani e il ciclo di Visinada.

Possiamo iniziare dalle cornici che delimitano le scene. Partiamo da quella 'a traforo' bicromo bianco e blu scuro: tale tipologia, molto semplice, è possibile ritrovarla pressoché identica nelle *Storie di Troia* del palazzo comunale di Udine (*ante* 1364); oppure a Pordenone nei murali al primo e secondo piano di palazzo Ricchieri databili agli anni '70-'80 e pure in un frammento tardo trecentesco staccato dall'abside centrale del vicino duomo²³ (figg. 17-20).

Nella fascia decorativa inferiore, con racemi vegetali dalle foglie rigide e spinose, le formelle polilobate con busti di Santi derivano chiaramente la loro tipo-

20. Pordenone, duomo, abside centrale. Frammento di affresco.



21. Spilimbergo, duomo, abside centrale.
Sant'Antonio abate.



22. Spilimbergo, duomo, abside centrale.
Nicchia con natura morta.



23. Valvasone, Castello, sala al pianterreno.
Scena cortese (part.).

logia da Giotto-Scrovegni (non solo gli affreschi, ma pure il Crocifisso dell'oratorio padovano). Sarà questo un elemento che troverà immediata diffusione nell'Italia nordorientale (assieme alle cornici di tipo 'cosmatesco'), connotando le botteghe giottesche e oltre fino al tardo Trecento: valga per tutti l'immediata riproposizione nel ciclo dell'abbazia di Sesto al Reghena (attorno al 1317)²⁴. E che perdurerà vari decenni in Friuli, come ad esempio nell'abside laterale sinistra del duomo di Spilimbergo, datata 1350.

Sarà il caso di rammentare inoltre che nell'abside centrale di quest'ultimo edificio religioso, in un brano di affresco di primo strato raffigurante *Sant'Antonio abate*, la cornice a fogliami è interrotta da quattro tabelle in cui compaiono non figure di santi ma testine femminili di carattere 'profano'²⁵ (fig. 21). Questa insolita versione è presente anche a Visinada, dove nella fascia superiore sono presenti entro clipei testine femminili dipinte frontalmente o di tre quarti, caratterizzate da analoga perspicuità 'ritrattistica' nella resa di fisionomie e acconciature.

Proviamo ad estrapolare singoli elementi (o vocaboli) inseriti nel racconto. Potremmo incominciare dalla brocca tenuta in mano dalla levatrice nella *Natività*: siamo in grado di indicarne una del tutto coincidente dipinta in una nicchia con splendida 'natura morta' nell'abside centrale di Spilimbergo²⁶. (fig. 22) Di più: boccali in maiolica arcaica che presentano la medesima tipologia morfologica (piede basso, ventre curvilineo, bocca trilobata) sono stati rinvenuti in contesto di scavo in Friuli e risultano diffusi tra la seconda metà del XIV secolo e gli inizi del successivo²⁷. Un campionario con piatti, scodelle, ciotole, bicchieri è dipinto

nella frammentaria *Ultima cena* (fig. 8), che presenta una tavola imbandita simile a quella medio trecentesca di Santa Maria dei Battuti a Valeriano²⁸.

Più che una nota meriterebbero le armature, indossate dai soldati (*Crocefissione e Resurrezione*): incontriamo celate, ben modellate sul capo, col viso lasciato scoperto; elmetti con al girocollo un gorzarino in maglia di ferro, come i bracciali terminanti in «chiroteche» o «manizze» per la difesa delle mani; e ancora schiniere, scudi, e via dicendo²⁹.

Per non parlare degli strumenti musicali, suonati nel *Concentus angelorum* dell'*Incoronazione*: tromba, viella e organo portativo. Particolarmente dettagliato quest'ultimo (con tre file di canne cilindriche in metallo e foro superiore) tenuto appoggiato al petto per l'esecuzione in piedi, con la destra ben disegnata sulla tastiera; e lo 'stile' della parte lignea di maturo Trecento³⁰. Corre l'obbligo di mettere vicino la viella e l'organo portativo ai medesimi strumenti dipinti nello stesso torno di tempo nel castello di Valvasone³¹ (fig. 23). Ma anche, e ancora prima, con una superba opera veneziana, che credo autografa di Paolo Veneziano: la tempera su tavola con *Coro d'angeli* (Roma, Museo di Palazzo Venezia), probabile cimasa di una Incoronazione della Vergine³² (fig. 24).

Assai significativo è soffermare l'attenzione su un altro oggetto: il libro. Il frescante ne ha dipinti parecchi, descrivendoli nel dettaglio, chiusi o aperti, tenuti in mano o buttati a terra dai dottori nella *Disputa* (fig. 7). La raffigurazione dei codici rimanda immediatamente ai *Domenicani* di Tommaso da Modena nella sala capitolare (1352), o anche al *San Gerolamo nello studio* in San Niccolò a Treviso (1352-1355), con memorabili personaggi negli studioli³³. (fig. 25)

Ma c'è in Udine una raffigurazione con *San Gerolamo nello studio* che precede di poco i capolavori ben noti di Tommaso: è quella dipinta nel 1348-1349 da Vitale da Bologna entro una nicchia nella parete sud dell'abside centrale del duomo, con l'immagine del santo intento a scrivere i testi sacri appoggiato sul piano ligneo di



24. Roma, Museo di Palazzo Venezia.
Paolo Veneziano, Coro d'angeli.



uno scrittoio, attorniato da codici e volumi riposti su scansie nelle pareti laterali, con una originalissima soluzione di resa illusionistica dello spazio³⁴ (fig. 26).

Dai singoli elementi, proviamo ad analizzare gli insiemi soffermandoci sulle ambientazioni delle scene: *en plein air* o all'interno, a seconda del tema iconografico narrato. Quelle all'aperto (*Natività, Adorazione dei Magi, Strage degli innocenti, Crocifissione*) presentano sullo sfondo un paesaggio collinare o montuoso, con scorci architettonici e scenette 'di genere' recitate da personaggi secondari, ma complementari al soggetto narrato (pastori e pecore, cacciatori e animali, paggi e cavalli o cammelli, ecc.). Tali esterni prediligono brulli terreni scheggiati, a partire dal piano di posa in basso, ravvivati da ciuffi di vegetazione meticolosamente resi³⁵.

Il panorama urbano in alto si articola entro cinte murarie merlate in un insieme di case e palazzi dai tetti ben disegnati, torri e porte con ponte levatoio. La tipologia di tali edifici trova strette analogie ad esempio negli affreschi di palazzo Ricchieri a Pordenone, sia al primo che al secondo piano, oppure nel frammentario ciclo dei *Mesi* di casa Perusini a Udine. In quest'ultimo caso è possibile ritrovare anche altri elementi in comune: scenette di caccia e vari personaggi intenti anche a mangiare l'uva, una tinozza per la vendemmia (da avvicinare a quella del bagno del Bambino) (fig. 27).

Sofferamoci sulla scena di *Cristo tra i Dottori* (fig. 7) al fine di analizzare lo schema compositivo di una articolazione di interno: la resa corrisponde perfettamente a quelle di due episodi con *Storie di san Niccolò* nella tavola dell'*Incoronazione* del duomo di Udine, opera di uno stretto collaboratore di Vitale databile credo attorno al 1350³⁶ (fig. 28). La 'scatola cubica' aperta sul davanti, pur memore delle ricerche prospettico spaziali di Giotto a Padova, non ne recepisce la calibrata composizione entro spazi geometricamente misurabili: la 'prospettiva' è affidata al soffitto della sala con travature a cassettoni, mentre le

25. Treviso, Chiesa di San Niccolò, pilastro cilindrico. Tommaso da Modena, San Gerolamo.

26. Udine, Museo del Duomo. Vitale da Bologna, San Gerolamo nello studio.

27. Udine, Civici Musei. Affreschi di Casa Perusini (part.).





28. Udine, Museo del Duomo. Incoronazione della Vergine e storie di san Niccolò (part.).

pareti laterali scorciate e quella di fondo sono animate da rigide finestre con inferriate. Ciò che caratterizza e movimentata dall'interno l'episodio è viceversa ascrivibile alla cultura figurativa bolognese dei decenni precedenti: alludo sia allo schema 'piramidale' delle figure, con i dottori seduti sui pancali ai lati che convergono verso l'apice centrale in alto dove Gesù sta parlando da una semplice cattedra; sia all'eloquenza della mimica facciale, nonché alla vivacità di atteggiamenti e gesti. Tale schema compositivo è ampiamente presente specie nella miniatura bolognese del Trecento (in particolare in scene di *Dispute coi dottori*, o di *Concistori papali*): per tutti basti citare 'L'Illustratore', il noto miniatore attivo tra Bologna e Padova durante il secondo quarto del Trecento³⁷. In Friuli tale tipologia sta alla base della *Consacrazione del duomo di Venzona* presieduta dal patriarca Bertrando di Saint-Geniès, monumentale affresco dipinto nella cappella laterale sinistra del duomo friulano, a mio modo di vedere ideato da Vitale e portato avanti nell'esecuzione dai migliori collaboratori presenti nella sua bottega attorno al 1350 circa³⁸. (fig. 29)

Del tutto bolognese è lo scatto d'ira del primo dottore sulla sinistra che scaglia a terra un libro, quasi memore di un analogo gesto di stizza dipinto nella tavoletta con *Cristo tra i Dottori* dal cosiddetto "Pseudo Jacopino" in uno dei suoi noti polittici della Pinacoteca Nazionale di Bologna, eseguito allo scadere degli anni '30 del Trecento³⁹.

Vanno tenute nel debito conto, tuttavia, che anche le affinità per così dire di base con Tommaso da Modena, segnatamente nel ciclo ursulano (1355-1357 circa)⁴⁰: mi riferisco alle quinte architettoniche urbane negli esterni (*Navigazione sul Reno davanti a Colonia*, *Incontro di Orsola con il Papa a Roma*, *Partenza da Roma per Colonia*); scena di interno con impostazione su due diagonali originanti dalla parete di fondo (*Abdicazione del Papa*), con papa Ciriaco in cattedra al centro, ai lati cardinali e vescovi seduti su panche, che con gesti eloquenti e memorabili espressioni nei volti manifestano stupore, incredulità e sconcerto; la veduta dello studiolo con vari ripiani reggenti libri (*Sogno del Papa*); e molto altro ancora: si torni ad esempio alla *Partenza da Roma per Colonia* per osservare la giovane figura di donna dipinta di spalle, che esibisce una lunghissima treccia che le disegna la sinuosità del corpo, per trasferire l'idea al paggio dal lunghissimo cappuccio nel corteo dei magi a Visinada.

29. Venzona, duomo, cappella laterale sinistra. Cerimonia di consacrazione.



Anche la *Crocefissione* (fig. 9) assomma e recepisce vari elementi dalla tradizione figurativa precedente, popolata com'è di numerosi personaggi.

Se manca l'episodio solitamente presente della spartizione delle vesti, in bella evidenza viene invece dipinto Stephaton, figura che abbiamo imparato a conoscere a partire da una data molto alta (fine del XII secolo) sia a Colmo in Istria che a Pescincanna in Friuli. Ovviamente in epoca gotica la sua presenza diventa assai diffusa e lo incontriamo raffigurato preferibilmente di spalle con il volto girato di profilo. Vorrei rammentare il caso nella *Crocefissione* di fine

XIV - inizio XV secolo della chiesa di San Giovanni Battista a Spilimbergo, indimenticabile per il ghigno del personaggio (che qui è anche portaspugna), dall'esasperato espressionismo che sfiora il grottesco⁴¹.

Se facciamo un giro d'orizzonte andando con la mente alle Crocefissioni 'popolose' dipinte lungo il Trecento nell'Italia nordorientale e padana (forse il soggetto più presente nell'iconografia sacra), sarà facile constatare come i gruppi di personaggi che solitamente assistono all'evento subiscono innumerevoli varianti al punto che assai raramente incontriamo copie o derivazioni precise passando da un'opera all'altra, anche in presenza di strette affinità stilistiche. Ci sono eccezioni, ovviamente, come nel caso dell'affresco con la *Crocefissione* proveniente dall'oratorio francescano della Santissima Trinità a Galzignano, staccato e conservato nel Museo Nazionale di Este (fig. 30), retrodatabile rispetto all'anno 1337 solitamente accreditato, che è una citazione diretta di Giotto Scrovegni (mi riferisco in particolare alla figura della Maddalena)⁴².

Non mi pare tuttavia che questo affresco in territorio padovano possa mettersi in stretta relazione con Visinada, e nemmeno con la Crocefissione riminese di Jesi, o quelle più tarde del 'Maestro della Madonna Giovannelli' o di Jacopo di Paolo⁴³.

Non conosco del resto un prototipo preciso al quale far risalire direttamente e in toto la scena di Visinada. Anche le affinità ravvisate con la piccola tavola ora a Allentown non vanno, a mio modo di vedere, al di là di un avvertibile, comune ma generico sostrato riminese-veneto⁴⁴.

Se guardiamo al vicino Friuli, rammento tre casi significativi di Crocefissioni scaglionabili tra il 1330 e il 1370-80 circa: nella sala capitolare di San Francesco a Cividale, di derivazione giottesca verso il 1330⁴⁵; nella parete di fondo dell'abside a Spilimbergo, derivante dal Vitale udinese e dalla Crocefissione Thyssen (sesto decennio)⁴⁶; nella chiesetta dell'Annunziata a San Vito al Tagliamento (1370-80)⁴⁷ (fig. 31). Diverse tra di loro, attestano bene l'evoluzione iconografica e stilistica occorsa al tema nell'arco di due generazioni, se sollecitate da differenti stimoli formali. Che non coincidono ancora con quelli esperiti dal frescante di Visinada, il quale immette un nuovo elemento, del tutto peculiare: il muro orizzontale merlato sullo sfondo, tipico dell'area lagunare a partire dal secondo quarto del XIV secolo. Cito per tutti due opere eseguite per l'Istria e la Dalmazia settentrionale: la *Crocefissione* di Paolo Veneziano e bottega, proveniente da Pirano (ora conservata al Museo Sartorio di Trieste)⁴⁸ (fig. 32) e il polittico di Santa Lucia a Veglia⁴⁹. Ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi per tempere su tavola prodotte nelle botteghe veneziane specie fra secondo e terzo venticinquennio del Trecento⁵⁰.

Anche in Friuli, seppure in contesto e accezione diversi, rinveniamo un muro merlato nella indimenticabile scena di *Susanna al bagno con i vecchioni* a Spi-



31. San Vito al Tagliamento, chiesa dell'Annunziata, abside. Crocefissione.

32. Trieste, Museo Sartorio (da Pirano, Battistero di San Giovanni Battista). Paolo Veneziano e bottega, Crocefissione.





33. Spilimbergo, duomo, abside. Susanna e i vecchi (part.).

37. San Vito al Tagliamento, Ospedale dei Battuti. Crocefissione (part.).



34. Strassoldo, chiesa di Santa Maria in Vineis. Adorazione dei Magi.

limbergo (fig. 33), nel noto ciclo di affreschi che propone una replica dei prestigiosi murali udinesi di Vitale, opera di una bottega di stretta formazione vitalesca ma che assomma in sé anche componenti linguistiche desunte dal Tommaso trevigiano, in una data che va tenuta entro il 1358. Nel medesimo episodio si noterà inoltre il risalto riservato alla vegetazione del giardino, del quale può essere memore il frescante di Visinada; così come delle ambientazioni di interno nella *Disputa nel tempio* e nell'*Ultima cena*. Trovo inoltre che caratteri formali nella resa dei volti (quel particolare modo di segnare i profili con una linea di contorno sottile ma ben definita contenente gli ovali, e in essi gli occhi con un breve tratto che segna la parte inferiore) possano fornire una spia di abitudini lessicali invalse in tali maestranze, che una volta assunte possono diventare bagaglio comune. Si rammenti inoltre che poco prima, nel 1350, nell'abside sinistra era stata dipinta un'ampia scena con *Natività* e *Adorazione dei magi* orchestrata con agio nel lunettone.

Se Spilimbergo può vantare uno dei cicli più ampi dell'intero Friuli, tuttavia l'intero territorio è letteralmente costellato di affreschi eseguiti nella seconda metà del Trecento, pervenutici in edifici religiosi anche di modeste dimensioni, dovuti a committenze locali⁵¹. Tra quelli a carattere più propriamente narrativo i più significativi si conservano nella chiesetta di Santa Maria in Vineis a Strassoldo dove negli anni '60-'70 operano due maestri uno dei quali responsabile della *Natività*, dell'*Adorazione dei magi* e della *Fuga in Egitto*, narratore di piacevole cordialità (fig. 34)⁵²; l'altro nella chiesa detta del Cristo a Pordenone, dove spicca per qualità una *Madonna dell'umiltà* per la quale è stato fatto anche il nome di Vitale (che avrà una immediata replica a Polcenigo), accanto ad altri brani quali la *Natività*, la *Fuga in Egitto*, *Santi* (figg. 35-36), con un *ante quem* al 1368.

Vanno tenuti nel debito conto anche altri episodi pittorici nel Friuli occidentale, quali le *Crocefissioni* nell'Ospedale dei Battuti e nella chiesetta dell'Annunziata a San Vito al Tagliamento (anni 1370-1380)⁵³ (fig. 37).



35-36. Pordenone, chiesa del Cristo. Fuga in Egitto e Maddalena (part.).



Il pittore attivo a Visinada penso possa aver avuto contatti nei suoi esordi con il giro che ruota attorno a queste maestranze, in particolare al 'Maestro di Strassoldo', per poi operare in una fase più matura autonomamente e guidare a sua volta un cantiere in Istria. Insomma si tratta di influenze, contaminazioni, suggestioni reciproche, anche e soprattutto in relazione alla composizione delle varie botteghe, che si formano si sciolgono si spostano nel territorio – anche ad ampio raggio – a seguito di committenze diverse⁵⁴.

Il pittore dimostra una collaudata padronanza della tecnica. Si nota chiaramente ad esempio l'uso di incisioni sull'intonaco fresco per le aureole (doppia circonferenza e raggi), ma soprattutto il dato che balza all'occhio qui a Visinada è la profusione di motivi decorativi stampigliati sulle stoffe (ne ho contati sette) ai quali il pittore ricorre: variati tra di loro, di un colore marrone scuro che risalta sulle vesti (ben tre diversi tipi di stampini usati nella *Disputa di Gesù con i Dottori*, tra cui uno piuttosto raro con uccelli affrontati; sugli Angeli e sul tappeto d'onore nell'*Incoronazione della Vergine*). L'uso insistito e diligente dei singoli motivi, che denuncia la meccanicità del mezzo usato, pur nella stesura monotona non mortifica ma serve ad arricchire la resa dei tessuti.

Come ampiamente noto, è nella pittura veneziana del Trecento – segnatamente nelle tempere su tavola – che si incontrano tessuti preziosamente decorati: a partire da Paolo Veneziano tale peculiarità si impone per tutto il corso del secolo nella città lagunare⁵⁵ (fig. 38), ma prende rapidamente piede anche nel territorio nordorientale, specie nella seconda metà del XIV secolo.

In Friuli possiamo rinvenire numerosi casi di tale gusto raffinato sia in tempere su tavola (fig. 39) che in affreschi, citati in precedenza ma in molti altri ancora (duomo di Pordenone, castello di Porcia, chiesa dei Santi Giacomo e Anna a Venzone, fig. 40), alcuni dei quali con motivi a stampiglia frutto di medesime matrici. Il repertorio varia da quelli più semplici con disegni stilizzati di fiori e foglie, alla più complessa forma della 'pigna'⁵⁶. Comporre una mappa delle occorrenze in territorio friulano, che ancora manca, potrebbe risultare molto utile al fine di monitorare l'attività di pittori e botteghe.

Eclettico assimilatore, mordente e popolare narratore dotato di enfasi prosaica, interessato al frammento di vita quotidiana e alla notazione di costume, dimostra una appassionata e vivace vena espressiva, non priva a volte di umori aspri e violenti in chiave realistica e icastica⁵⁷. Qui attivo, credo, attorno agli ultimi due decenni del Trecento.



38. Trieste, Museo Sartorio (da Pirano, Battistero di San Giovanni Battista). Paolo Veneziano e bottega, politico (part.).



39. Udine, Museo del Duomo. Incoronazione della Vergine e storie di san Niccolò (part.).

40. Venzone, chiesa dei Santi Giacomo e Anna. Apostolo (part.).



Note

¹ Cfr. D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, pp. 1228-1238, anche per una sintesi sulle vicende storiche dall'epoca romana a quella moderna (passando nel medioevo attraverso vescovi di Parenzo, patriarcato di Aquileia, conti goriziani). Isolata su un belvedere al di fuori del centro, si trova la chiesa della Madonna dei Campi, completamente affrescata nella zona presbiteriale da un ciclo della seconda metà del XV secolo, recentemente restaurato.

² I. MATEJČIĆ, *Dvije crkve*, Rijeka-Rovinj 1997, p. 19; ID., *Freske crkve Sv. Barnabe u Vižinadi / Gli affreschi nella chiesa di S. Barnaba a Visinada*, Poreč / Parenzo, 2002, pp. 7-9, 54-59: a p. 54 le piante di altre chiese biabsidate in Croazia. Lo studioso rileva come tale struttura sia "insolita per la nostra comprensione dello spazio ecclesiale". Si veda anche D. DEMONJA, *Contributo alla tipologia delle chiese romaniche in Istria: le chiese uninavate con absidi inscritte*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", XXVIII (1998), pp. 71-150: 104-107. Una seconda chiesa, perfettamente uguale a questa di San Barnaba, si trova ancora a Visinada: è quella di San Giovanni, che sovrasta il centro storico. Tra le altre ricordo almeno le chiese di San Quirino a Iesenovizza (Jasenovik) nell'Istria orientale e dei Ss. Pietro e Paolo ad Aurania (Vranja), nel Pinguentino.

³ Il restauro, a cura della Regione Istriana, è stato condotto dalla impresa Renzo Lizzi di Arterga, con l'organizzazione e la direzione dei lavori dell'Ufficio di Parenzo della Soprintendenza ai Monumenti di Pola. Gli affreschi erano stati occultati da molti strati di calce; si vedano le foto pubblicate da MATEJČIĆ 2002, pp. 10-11 e 16-17, con le due pareti laterali all'inizio dei lavori di restauro. Singole figurazioni erano state 'scrostate' da mani inesperte in precedenza da parte di 'curiosi', come spesso succede ovunque.

⁴ Possiamo supporre la presenza dell'Annunciazione sull'arco trionfale. E forse Cristo e Maria potevano trovare posto nei due catini absidali, anche se la singolarità dell'impianto architettonico ci priva di confronti: dobbiamo però escludere l'Incoronazione della Vergine, che troviamo nella parete di fondo.

⁵ Barnaba fu uno dei primi discepoli, anche se non rientra nel novero dei Dodici. Dall'VIII secolo si sviluppa una tradizione apocrica che indica in Barnaba il santo evangelizzatore di

Roma e il primo vescovo di Milano. Cfr. capitolo LXXVI – *De sancto Barnaba apostolo*, in IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, Testo critico riveduto e commento di G. P. MAGGIORANI, Traduzione italiana coordinata da F. STELLA, Firenze – Milano 2007, I, pp. 586-891 e II, pp. 1563-1564.

⁶ I Profeti reggono un filatterio con titoli che li identificano (in uno si legge S. IEREMIAS); i Vescovi indossano paramenti liturgici, con mitra, pastorale e libro retto da mani con guanti bianchi; il Papa è riconoscibile dalla tiara.

⁷ Su trenta, quattordici sono glagolitici e dieci latini (in parte già pubblicati da B. FUČIĆ 1982). Trascriviamo traslitterati due glagolitici, che si trovano sulla scena della Disputa di Gesù tra i dottori: "Questo è stato scritto da Matej di Cetina diacono / con l'aiuto di Dio e di Santa Maria amen / quando stava presso il signor Vid"; "L'anno 1347 questo è stato scritto dal prete cui furono ricchezza i peccati, l'onore e la tomba". Uno tra quelli latini: "MDXXIII HIC FUIT IOANNES D(OM)NICUS [...]". Sei graffiti sono disegni (ad esempio personaggi coronati con scettro; o un animale pure coronato con coda arrotolata, forse segno di tabellionato). Si veda Ž. BISTROVIĆ, *Graffiti crkve Sv. Barnabe u Vižinadi / I graffiti nella chiesa di S. Barnaba a Visinada*, pp. 130-143, in I. MATEJČIĆ, *Freske crkve Sv. Barnabe u Vižinadi / Gli affreschi nella chiesa di S. Barnaba a Visinada*, Poreč / Parenzo, 2002.

⁸ B. FUČIĆ, *Glagoljski natpisi*, Zagreb 1982, p. 360. Il giudizio espresso dall'"autorità assoluta nel campo della pittura murale in Istria" viene riportato da MATEJČIĆ 2002, pp. 27-29; a nota 6: "Tipologicamente affini al Trecento italiano sono il ciclo di affreschi nella chiesa di S. Nicola a Raccotole, i resti degli affreschi della chiesa di stanza Silič, gli affreschi di Clerigino da Capodistria nella chiesa di Sant'Elena a Portole, i resti degli affreschi nella chiesa parrocchiale di S. Martino a Vermo, i dipinti sulla parete dell'altare nella chiesa dello Santo Spirito a Gimino" (rimandando a B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, pp. 17-19).

⁹ MATEJČIĆ 2002: "La loro maniera nella seconda metà del XIV e all'inizio del XV secolo è diffusamente presente in tutta l'Italia centrale e settentrionale. Le correnti emiliane, non solo a causa della presenza alla fine del secolo del grande Altichiero a Padova, del ciclo

di Tommaso da Modena a Treviso, del ciclo a Pomposa, sono significativamente presenti in territorio veneto" (p. 29).

¹⁰ MATEJČIĆ 2002, p. 31, con rimando a A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto e Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. MARINELLI e A. MAZZA, Verona 1999, p. 8.

¹¹ MATEJČIĆ 2002, pp. 31-33, con rimando a A. DE MARCHI, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in "Bollettino d'Arte", 44-45 (1987), pp. 30-31; M. LUCCO, *Venezia. 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. LUCCO, Milano 1989, p. 13, fig. 7.

¹² MATEJČIĆ 2002, pp. 33-35, con rimando a D. BENATI, *I Riminesi*, in *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. GREGORI, Torino 1995, p. 95; A.M. SPIAZZI, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, fig. 123. La foto pubblicata a p. 35 con didascalia "Maestro di Galzignano" va corretta, in quanto riproduce il lunettone nella chiesa di San Marco a Jesi.

¹³ MATEJČIĆ 2002, pp. 33-37.

¹⁴ A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, p. 290, figg. 215-216.

¹⁵ A. TAMBINI, *Un volume sulle arti nei centri istriani*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16-17 (1997), pp. 369-374: 372.

¹⁶ MATEJČIĆ 2002, pp. 41-49.

¹⁷ Riproduce due dettagli dalle *Storie di santa Caterina*. Manca però del tutto a Visinada, a mio modo di vedere, la sperimentazione spaziale entro la quale ad Assisi il racconto si articola con inedita chiarezza.

Su Andrea de' Bartoli (doc. 1359-1367), che si ricollega ai modi aspri ed espressivi dello Pseudo Jacopino, cfr. M. FERRETTI, *Andrea de' Bartoli*, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 164-176 e le voci di E. CASTELNUOVO, *Andrea da Bologna*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", III, Roma 1961, pp. 81-83 e D. BENATI, *Andrea de' Bartoli*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1991 (Treccani, on line).

¹⁸ MATEJČIĆ 2002, pp. 49-53, citando, oltre a Gamulin, E. HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb 1999, p. 81, che ha collegato il codice

alla pittura del “Maestro di Elsino”, nel quale riconosce il pittore zaratino Meneghello di Giovanni de Canali.

¹⁹ Pergamenaceo, già appartenuto al vescovo di Curzola Josip Kosirić, ora si conserva presso la biblioteca del monastero francescano di San Lorenzo a Sebenico. Cfr. R. W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* (ca. 900 – ca. 1470), Amsterdam 1995, cat. 29, pp. 302-308 (con bibliografia). Si potrebbero estrapolare anche altri motivi simili (ad es., nel f. 6, testine e animali).

²⁰ Si veda per tutti P. CASADIO, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M.P. FRATTOLIN, Udine 2003, pp. 33-53.

²¹ In sintesi, si può vedere ora utilmente un aggiornamento bibliografico in C. VESCU, *La chiesa di San Giorgio in Vado a Rualis. Le pitture murali (secoli XIII-XIV)*, Udine 2010.

²² *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. I. Pittura romanica e gotica*, a cura di E. COZZI, Treviso – Crocetta del Montello 2013.

²³ Cfr. E. COZZI, *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, a cura di E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 ottobre 2002), Trento 2002, scheda 1. *Fatti della Storia di Troia*, pp. 402-405; *Tristano e Isotta in Palazzo Ricchieri a Pordenone. Gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, a cura di E. COZZI, Pordenone 2006, tavv. I-II, V-VI, X, XII (variate con trafori neri su ocre dorata e verde); EAD., *La decorazione ad affresco del Trecento e dell'inizio del Quattrocento*, in *San Marco di Pordenone*, I-II, a cura di P. GOI, Pordenone 1993, pp. 183-223: 204-206, fig. 43.

²⁴ E. COZZI, *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G.C. MENIS – E. COZZI, Pordenone 2001, pp. 39-155, *passim*.

²⁵ F. ZULIANI, *Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra*, in *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, a cura di C. FURLAN, I. ZANNIER, Spilimbergo 1985, pp. 105-152: 106-108, figg. 5.2-5.6.

²⁶ E. COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, Pordenone 1976, pp. 41-42.

²⁷ Si veda in particolare R. COSTANTINI, *La ceramica in Friuli tra Medioevo e Rinascimento*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel*

tardo Medioevo, a cura di G. FIACCADORI e M. GRATTONI D'ARCANO, Venezia 1996, pp. 122-131 e schede IV.3-IV.4 a pp. 262-263.

²⁸ Molto nota e riprodotta; ma i casi potrebbero moltiplicarsi, prendendo in considerazione medesimi soggetti. Sull'argomento, in generale, cfr. G. DALLI REGOLI, *Struttura e ambientazione della 'tavola imbandita'. Le testimonianze della produzione artistica fra Medioevo e Rinascimento*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, a cura di L. DAL PRÀ e P. PERI, Atti del convegno di studi (Trento, 7-8 ottobre 2002), Trento 2006, pp. 107-125.

²⁹ Aspetto che lascio agli specialisti. Si veda per il Friuli l'interessante studio di L.G. BOCCIA, *Armi e armature nella documentazione d'archivio*, in *In domo habitationis* 1996, pp. 138-145.

³⁰ Non mi diffondo sull'argomento, che esula dalle mie competenze. Per il Friuli rimando sicuramente a P. ZERBINATTI, *Strumenti musicali nelle fonti profane del Friuli tardo medievale*, in *In domo habitationis* 1996, pp. 184-203.

³¹ E. COZZI, *Brevi note sugli aspetti iconografici e sui caratteri stilistici del ciclo pittorico tardogotico con temi allegorici e cortesi* (e parte introduttiva con P. CASADIO), in *Gli affreschi del castello di Valvasone*, a cura di C. VISINTINI, Tricesimo-Udine 2012, pp. 24-29; P. ZERBINATTI, *Gli strumenti musicali negli affreschi del castello di Valvasone*, *ibidem*, pp. 80-93: 81-84.

³² F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, scheda 27, pp. 198-199.

³³ Si veda per tutti R. GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge 1989, tavv. A, C, pls. 12-44.

³⁴ Cfr. P. CASADIO, *Il San Gerolamo nello studio di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, in *Intorno al patriarca Bertrando*, a cura di M.B. BERTONE, Udine 2010, pp. 102-111. Dopo il recente restauro, la nicchia affrescata è ora visibile nel Museo del Duomo. Interessante notare il dettaglio della scrittura sui testi sacri, che fingono di essere vergati in ebraico (come a Visinada). A differenza del Tommaso trevigiano, dove le iscrizioni sui codici sono in latino, cfr. GIBBS 1989, pp. 103-104, pls. 48a-d.

³⁵ Con innumerevoli varietà botaniche, così come Giotto aveva insegnato a fare fin dalle *Storie di Gioacchino e Anna* a Padova: un genere che alla fine del Trecento confluirà nei ben noti Erbari e *Tacuina sanitatis*.

³⁶ Il paliotto gode di una nutrita fortuna cri-

tica, segnata però da dispareri sia sull'attribuzione (sempre comunque tenuta in ambito vitalesco), sia sulla datazione (che va dal 1350 al 1370). Mi limito a citare: *Capolavori d'arte in Friuli*, catalogo della mostra a cura di A. RIZZI (Villa Manin di Passariano, 5 settembre-31 dicembre 1976) Milano 1976, scheda 4, p. 18 (con bibl. precedente: “Maestro dei padiglioni” per Coletti 1930-31; pittore locale verso il 1370 per R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia – Roma 1964, pp. 99-100, fig. 304, così come per F. ZULIANI, *La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti*, 1° convegno internazionale di storia dell'arte (Udine, 19-22 maggio 1970), Udine 1972², p. 31, con una “troppo plateale e semplificata esibizione di vitalismo”; “Maestro di Spilimbergo” (forse Cristoforo da Bologna) nel 1350 per M. WALCHER, *Tomaso da Modena e la pittura friulana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso 31 agosto - 3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 277-282: 278-279, figg. 59-86.

Aveva per primo visto bene, credo, C. GNUDI (*Pittura bolognese del Trecento. Vitale da Bologna*, Milano 1962, pp. 47, 68, figg. 44, 46) nel giudicare il polittico opera di “uno scolaro e aiuto di Vitale che collaborò anche nell'affresco delle Esequie di San Nicolò e che si incontra in altre opere a Udine e a Spilimbergo”. Si tenga presente che quando Gnudi scrive, gli affreschi di Vitale nell'abside centrale del duomo udinese ancora non erano stati scoperti.

³⁷ A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, tavv. XXVIII, XXX e *passim*. Oppure nel “Maestro del 1346”, cfr. anche GIBBS 1989, figg. 52-55.

³⁸ E. COZZI, *Pittura di epoca gotica e tardogotica nel patriarcato di Aquileia*, in *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra a cura di M. BUORA, Udine 2008, pp. 11-31: 21 e scheda 5, pp. 159-160.

³⁹ Su questo protagonista della pittura emiliana del Trecento si vedano almeno: C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso 31 agosto - 3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248: 240-241; D. BENATI, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*,

a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, I, pp. 193-232: 210-218; A. BACCHI, *Pseudo Jacopino di Francesco*, s.v., *ibidem*, 1986, II, p. 654; scinde il 'gruppo' in due personalità distinte A. VOLPE, *Le groupe «Pseudo Jacopino»*, in *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento, 1330-1340*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin, 12 settembre - 9 décembre 2012), a cura di F. Avril, B. Maurice-Chabard, M. Medica, Langres 2012, pp. 83-90 (con ulteriore bibliografia).

⁴⁰ *Musei Civici di Treviso*, a cura di E. Cozzi 2013, schede varie, pp. 103-127.

⁴¹ E. Cozzi, *La pittura della prima metà del XV secolo nel Friuli occidentale*, in *Il Quattrocento nel Friuli Occidentale*, II, Atti del Convegno (dicembre 1993), Pordenone 1996, pp. 113-134: 114, fig. 1. Una bella foto a colori in E. CIOL - V. TRAMONTIN - C. MUTINELLI - G. MOR - G. BERGAMINI - L. PERISSINOTTO, *Affreschi del Friuli*, Udine 1973, p. 123.

⁴² E. Cozzi, *Giotto e bottega al Santo*, in *Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 14-26 maggio 2001), a cura di L. BAGGIO - M. BENETAZZO, Padova 2003, pp. 77-91: 79-80, tav. 41-69: 42-43; EAD., *L'influenza di Giotto nelle Venezie*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. VALENZANO e F. TONIOLO, Seminario di specializzazione in Storia dell'arte promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti e dall'École du Louvre (9-18 settembre 2002), Venezia 2007, pp. 81-105: 85, figg. 11-12.

⁴³ Per le opere citate, cfr. C. VOLPE, *La Pittura Riminese del Trecento*, Milano 1965; *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, a cura di D. BENATI, catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995 - 7 gennaio 1996), Milano 1995, tav. III a p. 129 per un particolare a colori dell'affresco di Jesi attribuito a Giuliano da Rimini; Lucco 1989, pp. 13-48, p. 13 e fig. 7 a colori della tavola già Milano, Gallerie Salamon Agostoni Algranti.

⁴⁴ Di anonimo artista riminese e datata 1350 ca. da D. BENATI, scheda 56, p. 276, in *Il Trecento riminese*, a cura di D. BENATI 1995. Già Contini Bonacossi e poi Kress, è stata variamente attribuita a Baronzio e alla sua scuola, o ad artista veneto (veronese o padovano).

⁴⁵ C. DE SANTI, *Affreschi del XIV secolo negli ambienti conventuali della chiesa di San Francesco a Cividale*, in "Forum Iulii", XXXI

(2007), pp. 73-108 (da una tesi di laurea da me diretta).

⁴⁶ M. WALCHER, *Gli affreschi del duomo di Spilimbergo e il problema di Cristoforo da Bologna*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 4 (1980), pp. 33-47; ZULIANI 1984, pp. 125, 128-129; Cozzi 2008, p. 22, fig. 12.

⁴⁷ E. Cozzi, *Affreschi in edifici religiosi e privati tra XIV e XV secolo: le chiese di Santa Maria dei Battuti, dell'Annunziata e palazzo Altan*, in *San Vit, I*, a cura di P.C. BEGOTTI e P.G. SCLIPPA, LXXXVII Congresso della Società Filologica Friulana, 3 ottobre 2010, Udine 2010, pp. 213-232.

⁴⁸ Il pannello era parte del polittico eseguito molto probabilmente per il battistero del duomo di Pirano. Cfr. L. MOROZZI, scheda 29, pp. 162-163 in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS - G. GENTILI, catalogo della mostra (Rimini, 19 agosto - 29 dicembre 2002), Cinisello Balsamo (Milano) 2002; EAD., scheda 2, pp. 106-107, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra a cura di F. CASTELLANI e P. CASADIO, Trieste, Civico Museo Revoltella (23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), Milano 2005. Si veda anche F. FLORES D'ARCAIS, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, in *Il Trecento adriatico* a cura di F. FLORES D'ARCAIS - G. GENTILI 2002, pp. 18-31: 22-23.

⁴⁹ La *Crocefissione* è dipinta nella cimasa del polittico ora conservato al Museo Diocesano di Veglia / Krk, eseguita da Paolo Veneziano e bottega verso il 1330 per una chiesa benedettina presso Baška. Cfr. E. Cozzi, *Il gotico internazionale a Venezia. Un'introduzione alla cultura figurativa nell'Italia nord-orientale*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 31 (2012), pp. 11-30: 15-16, fig. 6. Su quest'opera molto interessante, nota ma meritevole di ulteriori approfondimenti, ho in preparazione uno studio monografico.

⁵⁰ A partire dall'ancona centrale del Trittico di Santa Chiara e dalla tavola/coperchio di cassa in San Giusto a Trieste e continuando con opere di Paolo Veneziano e bottega: altaro a trittico della Galleria Nazionale di Parma, tavola della National Gallery of Art di Washington (già Contini Bonacossi, poi Kress), polittico di Arbe/Rab (Croazia); per giungere fino a Catarino (polittico di Baltimora). Cfr. complessivamente M. MURARO, *Paolo da Ve-*

nezia, Milano 1969; F. FLORES D'ARCAIS, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, I, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 17-87; PEDROCCO 2003.

⁵¹ Ne ho tracciato una sintesi in Cozzi 2008, pp. 11-31, testo al quale rimando anche per la bibliografia ivi citata. Si aggiunga C. VESCU, *Gli affreschi della chiesa di S. Giorgio a Faedis. Prime note a margine di una nuova scoperta del Trecento in Friuli*, in *Intorno al patriarca Bertrando*, a cura di M.B. BERTONE, Udine 2010, pp. 112-123.

⁵² E. PEZ, *Il ciclo di affreschi di S. Maria in Vineis a Strassoldo: alcuni approfondimenti*, in "Bollettino del Gruppo Archeologico Aquileiese", 16 (2006), pp. 115-124 (dalla tesi di laurea da me diretta su "Un ciclo di affreschi del XIV secolo in Friuli: la chiesa di Santa Maria in Vineis a Strassoldo", a.a. 2005-2006).

⁵³ Cozzi 2010. Nei Battuti mi riferisco alla smorfia di dolore di Maria (che in definitiva deriva da quelle nella *Salita al Calvario* del Vitale udinese), ma anche alla bombatura della corazza del San Giorgio; mentre nell'Annunziata il voto di san Giovanni non è molto dissimile da quello di uno dei re magi istriani.

⁵⁴ Sui pittori itineranti ("fatto capitale nella geografia artistica di un paese come l'Italia") si veda E. CASTELNUOVO, *Mille vie della pittura italiana*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, I, pp. 7-24: 18-19.

⁵⁵ Si veda l'ottimo saggio incentrato sulle tempere su tavola di C. HOENIGER, *Le stoffe nella pittura veneziana del Trecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 442-462, ricco di stimolanti spunti.

⁵⁶ Quanto al motivo stampigliato piuttosto raro con uccelli, segnalo un caso nella Madonna di Zucco in Castello a Faedis.

⁵⁷ Una rude vivacità espressiva nella narrazione spicca nelle scenette dell'*Inferno*, popolate da dannati nudi francamente descritti ed esibiti nel sesso, repellenti demoni neri intenti a singolari supplizi, con una insistita, si direbbe divertita presenza di grossi rospi scuri.

Affreschi di epoca gotica e tardogotica

Il territorio corrispondente all'odierna Istria slovena ha visto una notevole fioritura della pittura in epoca gotica e tardogotica, a partire dall'inizio del XIV per giungere sino alla fine del XV secolo, non solo nella fascia costiera (Capodistria, Pirano), ma anche nel territorio interno.¹ Le città della costa istriana nordoccidentale, esposte agli influssi della Serenissima, orientarono il proprio gusto in quella direzione, rivolgendo la propria committenza soprattutto verso Venezia. Prova ne sia, per tutti, il polittico di Paolo Veneziano e bottega per il duomo di Pirano datato 1355.

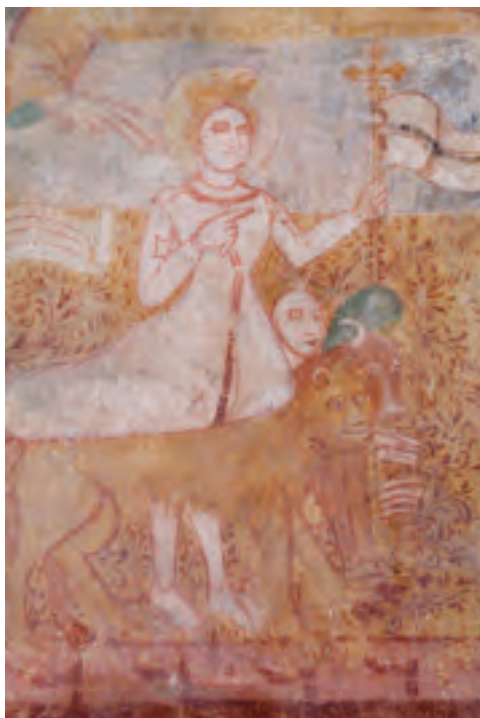
Ciò non vuol dire che non vi fossero pittori locali e operanti in loco, i nomi dei quali ci vengono tramandati dalle fonti d'archivio. Il caso più noto riguarda la dinastia familiare capodistriana dei Clerigini, ricordata dai cronisti locali, la cui fama si ammantava di leggenda, annoverando ben tre generazioni di pittori (Cleriginus I, Cleriginus II, Cleriginus III)².

All'inizio del Trecento spicca per importanza un affresco rinvenuto una ventina di anni orsono nel Battistero del Duomo di Capodistria (Koper) raffigurante la *Maestas Domini*, riferibile alla prima metà del XIV secolo³. L'interno, modificato nel 1747, venne riportato alla sua forma romanica nel 1935 dall'arch. Ferdinando Forlati, spogliandolo della decorazione barocca tranne che per una tela rotonda inserita in una cornice a stucco al centro della cupola: quella che celava l'affresco gotico, rimesso in luce nel corso delle ultime indagini conservative.

L'immagine del *Pantocrator*, in tal modo protetta, si è conservata piuttosto bene (fig. 2). La figura frontale di Cristo spicca su un fondo verde cosperso di stelle: seduto su un arcobaleno, veste una tunica verde con un mantello marrone drappeggiato sulla spalla, benedice con la destra e regge con l'altra mano un libro aperto dove si legge "EGO SUM LUX MUNDI" (Gv, 8, 2).

Per Janez Höfler, che per primo lo ha studiato, l'affresco "assomma, nello stile, gli elementi più antichi della pittura centroitaliana pregiottesca, venati di ricidive bizantine, con i più aggiornati accenti pittorici riminesi", proponendo una datazione "al più tardi intorno al 1320", collegandola agli interventi di ristrutturazione della Rotonda del 1317⁴.

Alessandro Quinzi, che dedica un articolo all'affresco appena scoperto⁵, fa notare come "la gamma cromatica sia essenzialmente limitata alle tonalità del rosso e dell'azzurro, mentre peculiare appare il linguaggio figurativo dell'artista, che alla componente bizantineggiante e romanica, certamente retaggio del suo percorso formativo, sovrappone senza amalgamarle alcune novità trecentesche".⁶



1. Lindaro, chiesa di Santa Caterina. La 'Croce vivente', Ecclesia e Tetramorfo (part.).

Secondo Quinzi, vista l'importanza della famiglia dei Clerigini (pittori capodistriani del XIV e XV secolo) è "suggestivo ipotizzare che la decorazione di un edificio così rappresentativo per la comunità cittadina, come lo era senz'altro il Battistero della cattedrale, sia stata affidata proprio al capostipite della famiglia convenzionalmente denominato Clerigino I, vissuto sino al 1340"⁷.

Il frescante sembra dunque inserirsi nella schiera di "*petit-mâîtres* attivi lungo la costa adriatica, dalla riviera romagnola e marchigiana alla Dalmazia, tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento"⁸. Seppure ancorato a schemi figurativi di carattere arcaizzante, il frescante riesce a rianimare con tratti di timido goticismo esempi figurativi pregressi, innervandoli con un sottile linearismo usando una parca ma elegante gamma cromatica. Particolarmente calzante mi pare il confronto tipologico che è stato avanzato con l'affresco di Pietro da Rimini nel refettorio di Pomposa, soprattutto tenendo presente la disseminazione dei modi riminesi nel versante nordorientale italiano, che vide la presenza a Padova nella chiesa degli Eremitani di Pietro e Giuliano da Rimini nei primi anni venti del Trecento, ma coinvolse anche nella prima metà del secolo Treviso e il Friuli⁹.

Forse si può spingere un po' avanti l'esecuzione, portandola nel secondo quarto del XIV secolo. Inoltre sarebbe logico pensare a rapporti stretti con la vicina Trieste, dove però ben poco è a noi pervenuto della pittura ad affresco: si passa infatti dal ciclo tardoromanico della prima metà del XIII secolo con *Storie di San Giusto* dovute al cosiddetto "Primo Maestro" a quelle del "Secondo Maestro" databili alla seconda metà del XIV secolo, illustranti nella cattedrale cittadina gli episodi del martire triestino. Eppure anche nella prima metà del Trecento in città operavano dei pittori, attestati nei *Quaderni dei camerari* del Comune, le cui opere sono andate perdute¹⁰.



2. Capodistria, Rotonda del Carmine (già Battistero), cupola. Maiestas Domini.

Sussiste anche per quest'epoca il quesito relativo alla importazione o alla produzione in loco delle opere. E ovviamente, se nel caso della pittura su muro è giocoforza che il frescante sia presente in loco (portando con sé il bagaglio di esperienze maturate altrove), nel caso di tempere su tavola o anche di sculture di alta qualità, dovremo pensare siano state le opere a viaggiare (nel nostro caso via mare, da una costa all'altra dell'Adriatico). Ciò sarà avvenuto non solo per il polittico di Pirano, ma anche per l'arca di San Nazario della cattedrale di Capodistria, opera di lapicida veneziano attorno al 1350 probabilmente importata da Venezia.¹¹

Come noto, Venezia nel corso del Trecento si 'specializza' nella tecnica della tempera su tavola, a partire dai predecessori di Paolo Veneziano fino ad arrivare all'inizio del Quattrocento. Le numerose botteghe attive nella città lagunare spesso lavorano su committenza anche per 'esportazione' (entroterra o coste adriatiche).

È il caso di rammentare – perché nel Quarnero, più vicino all'Istria – due opere *in situ* nell'isola di Veglia (Krk): il *Polittico di Santa Lucia*, con episodi salien-



ti della sua vita, attribuito a Paolo Veneziano e alla sua stretta cerchia verso il 1330 circa, commissionato per la chiesa benedettina di Jurandvor (presso Baška), conservato nel Vescovado di Veglia; e il meno conosciuto *Polittico di San Giovanni Evangelista*, che presenta al centro una tavola scolpita con San Giovanni in atto di scrivere il Vangelo e ai lati sei scomparti dipinti con episodi della sua vita, attribuito a seguace di Jacobello del Fiore, nella parrocchiale di Castemuschio (Omišalj)¹².

3. Trieste, Museo Sartorio (da Pirano, Battistero). Paolo Veneziano e bottega, polittico.

Il noto polittico di Pirano (Piran), eseguito per il locale Battistero di San Giovanni Battista assieme alla *Crocefissione* forse pertinente al registro superiore della medesima pala¹³, come si sa fu rimosso dal territorio istriano assieme a molte altre opere per ragioni di sicurezza durante il secondo conflitto mondiale, per trovare ricovero nel 1972 nei depositi di Palazzo Venezia a Roma e tornare infine dopo cinquant'anni a Trieste (ora al Museo Sartorio)(fig. 3)¹⁴. Uscito dall'*atelier* di Paolo Veneziano nel 1355, raffigura la *Madonna con Bambino* nel pannello centrale e otto *Santi* in quelli laterali, con il Precursore in posizione privilegiata sulla destra rispetto alla Vergine col Figlio in trono. In questo caso non solo non c'è dubbio che l'opera sia stata commissionata a Venezia dove venne eseguita nella bottega di Paolo Veneziano, nella sua fase tarda; ma va detto che la critica più recente proprio su tale tempera su tavola ha appuntato l'attenzione per evidenziare alcune modalità esecutive proprie della bottega, con prassi impiegate di frequente nelle decorazioni ad affresco (sagome ritagliate o copie su carta lucida utilizzate come modelli), secondo tecniche che probabilmente potevano far parte anche del bagaglio professionale di una bottega¹⁵.

Una domanda che ci facciamo è se i modelli all'epoca potessero corrispondere a *designamenta* sul tipo di quelli che il notaio trevigiano Oliviero Forzetta cercava tra le altre cose a Venezia, come leggiamo nella sua famosa nota nel 1335¹⁶. L'intera questione investe un nodo cruciale non solo per l'esecuzione di una singola opera a partire da un dato prototipo nell'interno della bottega, ma anche per la sua riproducibilità in contesto geografico più lontano, come ad esempio l'Istria. Nel caso specifico il polittico stesso, una volta arrivato a Pirano, potrebbe essere stato studiato in loco e 'imitato' tipologicamente e stilisticamente in un *medium* diverso, quale l'affresco¹⁷. Inoltre – qui e altrove – la modalità di trasmissione dei modelli si può immaginare avvenuta anche con il passaggio da ideazioni grafiche pensate in prima istanza per tempera su tavola.



4. Trieste, Chiesa di Santa Maria Maggiore.
Lorenzo Veneziano, Madonna dell'Umiltà
con offerente.



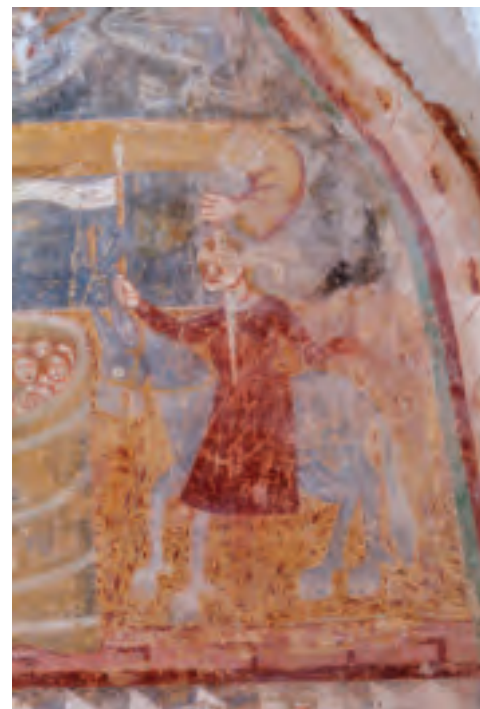
5. G. de Madonizza, disegni acquerellati della
Croce dipinta già in San Nicolò d'Oltra.

Proseguendo in una veloce ricognizione, a Capodistria troviamo un'interessante tempera su tavola con il *Beato Assalonne* (vescovo di Capodistria, 1220-1245) conservata nel locale Vescovado. Se nella tipologia ricorda la nota ancona lignea di Murano con San Donato e il committente Donato Memmo (datata 1310, di un predecessore di Paolo Veneziano), tuttavia l'opera istriana credo possa stilisticamente assegnarsi al Trecento maturo¹⁸.

Da Capodistria giunge anche una *Madonna dell'Umiltà con offerente* donata nel 1993 dai conti de Totto alla chiesa di Santa Maria Maggiore a Trieste (fig. 4). Proveniente dalla cappella privata capodistriana, non se ne conosce purtroppo l'ubicazione originaria. La tempera su tela – supporto alquanto raro nel Trecento – è stata convincentemente attribuita a Lorenzo Veneziano¹⁹. Tra i confronti proposti, calzante mi pare quello con un'opera analoga conservata in Santa Anastasia a Verona, con i committenti Cangrande II della Scala e la moglie Elisabetta di Baviera (e dunque di poco anteriore al 1359). Maria Walcher attribuisce l'opera all'ambito di Lorenzo Veneziano, più precisamente al pittore Meneghella, attivo a Zara tra l'ultimo quarto del XIV e i primi decenni del XV secolo²⁰.

Va ricordato pure il caso di un'opera ora non più reperibile, ma documentata da due disegni pubblicati da Maria Walcher²¹ (fig. 5). Si tratta di una interessante *Croce* lignea dipinta che si trovava in origine nel monastero di San Nicolò d'Oltra, un piccolo promontorio di fronte a Capodistria. I disegni acquerellati, datati 1907, sono dell'allora proprietario arch. G. de Madonizza, che nel 1914-1918 per sicurezza inviò l'opera presso un conoscente in Boemia e che da allora risulta dispersa²². La mostrano integra, con i tabelloni trilobati: in quelli della traversa orizzontale erano raffigurati i busti della Vergine e di San Giovanni, mentre nella cimasa c'era un Angelo con il cartiglio recante la scritta "HIC EST CORPUS XRI". Va notato che si tratta della medesima tipologia della Croce dipinta e scolpita per il monastero delle benedettine di San Cipriano a Trieste, riferibile ai decenni centrali della seconda metà del Trecento²³.

La parte occidentale della Slovenia confinante con l'Italia (che in sloveno è detta «Primorska», Litorale Sloveno) è geograficamente tanto varia quanto multiformi ne furono i destini storici²⁴. E, mentre Trieste nel 1382 rinunciava alla propria sovranità a favore degli Asburgo, la fascia costiera con l'entroterra istriano (Capodistria, Isola e Pirano) restò sotto ai Veneziani fino al 1797. Quanto alla produzione storico-artistica nella Slovenia occidentale, come ha indicato France Stelè nel suo studio storico-geografico sul Litorale²⁵, il confine etnico sloveno costituiva nel contempo una linea di demarcazione tra due mondi culturali: quello occidentale mediterraneo italiano, quello orientale caratterizzato da influssi esercitati dal nord germanico. Un processo che comunque non va inteso in modo troppo semplificato e netto: "gli avvenimenti storico-artistici dipendono in larga misura da fattori con-



tingenti, legati alla situazione storica e geografica e alla capacità di recepire le novità provenienti da centri artistici posti entro un certo raggio d'azione. Per esempio, non possiamo trascurare che una importante corrente della pittura murale slovena attorno al 1400, che si è spinta fino nell'interno del paese, e che circoscriviamo col termine di botteghe itineranti goriziane o friulane, palesi una formazione italiana ben determinata. L'orientamento stilistico verso l'Italia lo incontriamo in singoli monumenti o gruppi di monumenti anche più tardi, fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, già in ambito rinascimentale, con forte carica propulsiva verso l'arte dell'entroterra". E ancora, sempre seguendo J. Höfler, non stupisce che la pittura murale della Slovenia occidentale abbia attinto alle fonti più diverse, "assumendo in determinati momenti il ruolo di mediatrice delle forme artistiche italiane", ma aprendosi anche in altre direzioni, comunque con "una netta separazione fra la civiltà italiana delle città e quella slovena e croata dell'entroterra"²⁶.

6-7. Lindaro, Chiesa di Santa Caterina. La 'Croce vivente' (Sinagoga, part.).

Con queste premesse di carattere generale, possiamo concludere il nostro viaggio istriano nominando brevemente alcuni casi significati di affreschi del XV secolo.

Partendo da Lindaro (Lindar), località dell'Istria centrale nel comune di Pisinno, dove sulla parete laterale sinistra della piccola chiesa gotica di Santa Caterina è stato dipinto nel 1409²⁷ un affresco con la cosiddetta *Croce Vivente* (figg. 6-9)²⁸. Si tratta di una singolare raffigurazione della Crocefissione che è conosciuta come *Cux brachialis* (in italiano oltre che *Croce Viva* o *Croce Vivente*, anche *Croce brachiale*) che presenta Gesù inchiodato su una sorta di croce simbolica, le cui quattro estremità si tramutano in forma di braccio con mano che introduce ad un'azione diversa, per cui lo spettatore è portato a dedurre che le singole azioni sono opera di Cristo in prima persona.

La raffigurazione della *Cux brachialis* che prevede il prolungamento dei bracci della croce in braccia viene teatralmente messa in scena anche a Lindaro²⁹.



8. Lindaro, Chiesa di Santa Caterina La 'Croce vivente', Inferno (part.).

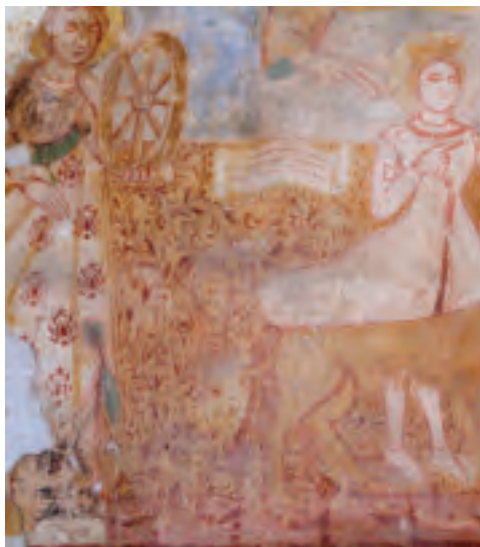
La composizione di grandi dimensioni, impaginata entro una lunetta archiacuta, dominata al centro dal Cristo in croce, è impaginata su tre piani orizzontali. In quello superiore, diviso da una fascia a nuvolette stilizzate, è raffigurata l'allegoria della Gerusalemme celeste, con Cristo benedicente in volo e la mano con le chiavi che apre le porte del paradiso (la città celeste presidiata da busti di angeli), spalancando così ai beati il Paradiso. Sopra i bracci della croce compare a sinistra un angelo con un organo portativo, mentre a destra un diavolo suona contemporaneamente due trombe e da sotto la coda sprigiona la propria aria immonda.

La mano in basso rompe le porte dell'Inferno, rappresentato come una torre nella quale attendevano le anime dei giusti del Vecchio Testamento, mentre i diavoli tirando con l'arco oppongono resistenza.

Ai lati di Cristo in croce la scena è dominata dalle due figure allegoriche dell'*Ecclesia* e della *Sinagoga*. L'*Ecclesia* (benedetta con la mano sinistra dalla "Croce vivente"), simbolo della Chiesa neotestamentaria, con una corona in testa e il vessillo di Cristo (al quale indica con l'indice della mano destra), procede in sella al Tetramorfo (i simboli dei quattro Evangelisti, il leone, il bue, l'aquila e l'angelo). La *Sinagoga* con gli occhi bendati (a suggerire la cecità di fronte all'insegnamento di Cristo) cavalca un asino, regge una lancia spezzata in una mano (con una bandierina, sulla quale è raffigurato uno scorpione) e nell'altra una capra sacrificale; la sua testa viene trafitta dal sovrastante braccio della "croce vivente".

La pregnanza del simbolismo allegorico insito in tale tema iconografico (che trasmette l'idea della Crocefissione di Cristo che trionfa sulla morte, con la fine di una tradizione e l'inizio di un'altra) richiederebbe un approfondimento improponibile in questa sede³⁰.

Quella di Lindaro è una testimonianza pittorica rilevante. Qui la scena viene completata sulla sinistra dall'immagine della titolare della chiesa, *Santa Caterina* con l'attributo della ruota in mano.



9. Lindaro, Chiesa di Santa Caterina La 'Croce vivente', Ecclesia e Santa Caterina (part.).

Nel Quattrocento avanzato, si afferma anche un'altra influenza derivante dall'area tedesca mitteleuropea, assunta oramai per il tramite di incisioni e stampe, ad opera rispettivamente di Vincenzo e Giovanni da Castua i quali, nei cicli di Vermo (1474) e di Cristoglie (1490) danno luogo ad una vera e propria "scuola locale istriana", come osserva F. Stelé, con esiti intensamente espressionistici specialmente evidenti nella ripresa del tema iconografico della *Danza Macabra* (figg. 10-12).

Il ciclo dipinto da Vincenzo da Castua nel 1474 nella chiesa di Santa Maria delle Lastre Vermo (Beram) tocca senza dubbio il punto più alto, sia per la ricchezza iconografica³¹ che per le peculiarità stilistiche, elementi che si intrecciano alle nuove modalità di trasmissioni di modelli, da fonti che sono state puntualmente identificate³².



Un dato importante va a mio modo di vedere sottolineato, che possiamo desumere dall'iscrizione dipinta³³ che ci tramanda nome del pittore e data di esecuzione: contestualmente veniamo infatti informati che la committenza si deve alla Comunità di Vermo, a spese della Confraternita della beata Maria Vergine.

10-11. Cristoglie (Hrastovlje), Chiesa della SS. Trinità. Giovanni da Castua (1490), *Danza macabra* (part.) e *Adorazione dei Magi* (part.).

Nella chiesa della SS. Trinità a Cristoglie (Hrastovlje) il ciclo messo in luce nel 1960 reca un'iscrizione in latino e glagolitico con il nome del frescante (Giovanni da Castua) e la data di esecuzione dell'opera (1490)³⁴. Senza entrare nel merito dei rapporti intercorrenti tra Vincenzo e Giovanni da Castua, né alla formazione o composizione della bottega di quest'ultimo (il cosiddetto "Maestro Variopinto") che si rifà al presbiterio di Pisino, facendo ecletticamente uso di svariati modelli iconografici veicolati tramite incisioni e stampe del "Maestro E.S." e del "Maestro delle banderuole" ("mit den Banderollen"), il pittore rappresenta il culmine della tradizione pittorica istriana del tardo Quattrocento. L'attenzione del visitatore viene attratta dall'esuberanza tematica del ciclo (accanto a scene della *Genesi* e della *Passione*, anche le *Allegorie dei Mesi*), all'interno del quale grande spazio viene riservato all'*Adorazione dei Magi* e alla *Danza macabra*.

Giovanni da Castua appartiene alla scuola pittorica istriana fondata da Vincenzo da Castua, connotata da uno stile popolaresco accattivante ed espressivamente vivace, veicolato dall'uso di cartoni o quaderni di appunti. E se nell'*Ado-*

12. Vermo (Beram), Chiesa di Santa Maria delle Lastre. Vincenzo da Castua (1474), *Danza macabra* (part.) e *Adorazione dei Magi* (part.).



razione dei Magi di Vermo ravvisiamo ancora traccia di un racconto aristocratico vestito da fiaba cavalleresca memore alla lontana del gotico internazionale, a Cristoglie – che indubbiamente a Vermo si ispira – la narrazione si ammantava di veste ancora più ricca, ma in termini di particolari e dettagli popolari³⁵. Siamo al punto di arrivo di assorbimento di modi realistici, con il tentativo di rappresentare l'ambiente del villaggio e della campagna istriana, tramite scenette e immagini che illustrano i costumi popolari locali, come vediamo in particolare nelle raffigurazioni dei Mesi³⁶.

Punti di contatto con queste botteghe rivela anche il frescante attivo nell'ottavo decennio del Quattrocento nella chiesetta di San Giacomo di Barbana d'Istria (Barban), che inscena un ciclo insolitamente ampio (ben nove scene) con *Storie di San Giacomo*, forse per ricordare un avvenuto pellegrinaggio a Compostella³⁷.

Impossibile tentare di riassumere in brevi battute i caratteri della produzione artistica assai vasta che copre un intero secolo, il XV, in Istria. Dai cenni alle opere che abbiamo nominato, sarà evidente che la scelta è caduta su una di primo Quattrocento (Lindaro), per la peculiarità iconografica. Si è quindi accennato ad un ambiente figurativo, quello dell'Istria interna che, pur passando nella seconda metà del secolo, mostra tratti stilistici marcatamente diversi: che dunque ripropone, fino al tardogotico, una sua specificità legata all'ambiente culturale, determinata sia dalla configurazione geografica che dalle vicende storiche. Come per i secoli precedenti, ci imbattiamo in una storia di dualismo tra la fascia costiera più incline ad assorbire gli stimoli di provenienza italiana e in primo luogo veneziana, rispetto alle zone interne che esprimono una diversa specificità, dialogante di preferenza con il settentrione alpino e continentale (la Carniola).

Emerge infine un quadro complesso, tra città della costa e dell'entroterra, dalle componenti eclettiche, spesso non privo di contraddizioni, ma proprio in virtù di questo stimolante per la creatività della produzione artistica, con esempi di ampio respiro sui contatti artistici, in snodi tra confini e frontiere.

Note

¹ Si vedano in particolare S. ŠTEFANAC, *Profilo storico-artistico del territorio della diocesi di Capodistria in epoca gotica*, in *Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, a cura di S. ŠTEFANAC (et alii), Koper 2000, pp. 28-35; J. HÖFLER, *La pittura*, ibidem, pp. 216-221.

² Soltanto del terzo si hanno dati più attendibili (nel 1471 firma gli affreschi nella chiesetta di Portole / Oprtalj). Per altre opere e pittori cfr. HÖFLER 2000, p. 217.

³ L'edificio di pianta circolare risalente al XII-XIII secolo, conosciuto anche come Madonna del Carmine, venne ristrutturato nel Trecento e completato il primo settembre 1317, come testimonia una lapide posta sopra il portale d'ingresso: il rilievo reca l'immagine di San Giovanni Battista (al quale era in origine dedicato), il leone marciano 'in moleca' e lo stemma del capitano e podestà Nicolò Falier.

⁴ HÖFLER 2000, p. 217 e scheda 50, *Cristo Pantocratore*, pp. 223-225: "la trattazione pittorica del panneggio, con pennellate parallele di diverse tonalità, indica chiaramente un pittore formatosi nello stile pregiottesco del tardo XIII secolo (Assisi), mentre il tipo stesso della figura si avvicina ad un noto modello dell'arte riminese del primo Trecento (Pietro da Rimini, con il più vicino parallelo nella composizione del Cristo Pantocratore nel refettorio del convento di Pomposa, datato 1318), soprattutto per quanto riguarda l'andamento lineare dell'orlo inferiore del mantello, con una piegatura 'ad orecchia'; inoltre (p. 219) l'affresco "si situa nell'alveo tradizionale della pittura parietale a decoro negli interni degli edifici di culto. Esso rimane l'unica testimonianza in tempi così precoci, di un'attività che, considerato il patrimonio relativamente ricco di opere affini nelle aree meridionali dell'Istria, per non citare poi Trieste e Muggia, non poté non fiorire anche lungo le sue sponde nordoccidentali. Se da un lato le città costiere conservano, a causa dei sopravvenuti interventi edificatori, rarissimi esempi di pittura gotica murale, la loro presenza risulta oggi di conseguenza più consistente nell'entroterra rurale".

⁵ A. QUINZI, *Nota per la Majestas Domini dell'antico Battistero di Capodistria*, in "Arte in

Friuli Arte a Trieste", 16-17 (1997), pp. 327-332; ID., scheda 2, pp. 35-36, in *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. PAVANELLO e M. WALCHER, Trieste 1999 (con bibliografia ivi citata).

⁶ Pensa inoltre che la composizione fosse più estesa e dovesse prevedere almeno i simboli degli Evangelisti. Trova esemplare in questo senso gli affreschi nella chiesa di Sant'Elena a Portole (Oprtalj), datati intorno al 1400 e attribuiti al pittore capodistriano Clerigino II, dove a fianco di Cristo compaiono Sant'Elena e San Nazario, primo vescovo e patrono di Capodistria. Si tenga presente che dalla metà del Duecento il castello di Portole era assoggettato al Capitano di Capodistria: ciò avvalorava il confronto, pur a distanza di tempo.

⁷ Sulla base della *Cronaca* settecentesca del padre francescano Mario Cagnatti. Fa notare inoltre una componente gotica, ravvisabile nel modellato più dolce e in parte chiaro-scuro, nelle dita lunghe e affusolate, nelle cadenze delle pieghe del mantello; concorda nell'ipotesi di un adeguamento dell'artista alle novità riminesi, dal cui lessico figurativo filtrano caratteri gotici. Vi aggiunge a confronto il *Redentore* della cimasa della *Croce di Mercatello*, dipinta da Giovanni da Rimini nel 1309.

⁸ C. VOLPE, *La pittura riminese del '300*, Milano 1965; D. BENATI, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995 - 7 gennaio 1996), Milano 1995, pp. 29-57: 35.

⁹ E. COZZI, *Pietro e Giuliano (?) da Rimini*, in *Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, a cura di D. BANZATO - F. PELLEGRINI, Roma 1989, schede 4-21, pp. 57-64. Ricordo inoltre, ad esempio, che a un pittore giottesco-riminese si deve l'affresco di alta qualità con un *Giudizio universale* staccato dalla chiesa di San Bartolomeo e conservato nei Musei Civici di Treviso, databile al primo quarto del XIV secolo, dove il volto di Cristo giudice mostra strettissime affinità con quello del Cristo in maestà del Maestro del coro in Sant'Agostino a Rimini. Si veda

E. COZZI, scheda 14, pp. 48-51 in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. I. Pittura romanica e gotica*, a cura di E. COZZI, Crocetta del Montello 2013. Un Filippo da Rimini è presente a Treviso nel 1315, cfr. L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978, p. 267.

¹⁰ Si veda P. CASADIO, *Affreschi del Trecento a Trieste*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), a cura di P. CAMMAROSANO, Roma 2009, pp. 379-404; E. COZZI, *La fortuna iconografica di San Giusto nella produzione artistica medievale*, in *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina*, a cura di G. CUSCITO, Atti del convegno internazionale di studi (Trieste 11-12 novembre 2004), Trieste 2005, pp. 269-310. Un pittore (non meglio specificato) viene nominato nel 1330; tale Francesco pittore viene pagato nel 1332; ancora nel 1352 viene pagato un altro maestro Nicolò pittore. Cfr. E. COZZI, *Le arti a Trieste nel Trecento. Un'introduzione*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), a cura di P. CAMMAROSANO, Roma 2009, pp. 29-60: 31.

¹¹ Cfr. M. WALCHER, *L'arca di San Nazario nel Duomo di Capodistria*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s., 46 (1998), pp. 87-110; G. TIGLER, *La scultura del Trecento*, in *Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, a cura di S. ŠTEFANAC (et alii), Koper 2000, pp. 140-143 e scheda 28, pp. 160-168.

¹² Un caso diverso è quello del *Paliotto del beato Leone Bembo* che si trova nella parrocchiale di Dignano d'Istria (Vodnjan), datato 1321 e attribuito a "Maestro precedente a Paolo Veneziano", eseguito per una chiesa veneziana e qui giunto all'inizio dell'Ottocento, legato ad una vicenda di collezionismo. In una ricerca già programmata, ho avviato uno studio segnatamente dedicato alla produzione a tempera su tavola di epoca gotica e tardogotica in Istria e nell'isola di Veglia, finalizzato alla conoscenza e alla valorizzazione in sede scientifica di un patrimonio artistico medievale culturalmente legato a Venezia, con particolare attenzione dedicata

alla committenza delle singole opere, ai loro contesti storici e alla dinamica nei rapporti centro-periferia (Venezia e le località della costa adriatica istriana e dalmata settentrionale). Ometto dunque in questa sede l'analisi dettagliata di tali opere. In generale, sul rapporto 'centro-periferia' si vedano le illuminanti considerazioni di E. CASTELNUOVO – C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, a cura di G. PREVITALI, I/1, Torino 1979, pp. 285-353.

¹³ L. MOROZZI, schede 1 e 2, pp. 100-109 (con bibl.), in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, a cura di F. CASTELLANI – P. CASADIO, Trieste, catalogo della mostra (Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 – 6 gennaio 2006), Milano 2005.

¹⁴ Su vari aspetti relativi alle opere d'arte di origine istriana (in realtà circoscritte all'attuale Slovenia), si vedano i saggi che corredano e introducono il citato volume *Histria* 2005.

¹⁵ F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, pp. 98-100 e 196-197 (cat. 26).

¹⁶ L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 503-516.

¹⁷ Su committenza, nome dell'artista, lavoro nell'*atelier* di un pittore, invenzione ed esecuzione in pittura murale, si possono vedere in generale anche A. MONCIATTI, *Degli arredi pittorici e musivi*, pp. 276-302 e C. SEGREGÈ MONTEL, *Pittura*, pp. 560-581, in *Arti e storia nel Medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. CASTELNUOVO e G. SERGI, Torino 2003.

¹⁸ Cfr. WALCHER 1999, scheda 12, p. 41, che assegna la tavola a "Maestro veneto provinciale" verso la fine del XIV secolo, notando una vicinanza con i Santi sotto arcata dell'abside di Gimino.

Si veda anche la scheda 59 (pp. 243-245 con bella tavola a colori) curata dalla Redazione in *Dioecesis Justinopolitana* 2000, con una datazione al primo Trecento, "da estendere eventualmente fin verso gli anni centrali del secolo".

¹⁹ C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Milano 2006, pp. 56, 87, scheda a pp. 192-193 (con ulteriore bibliografia), fig. 18, tavv. XLII-XLIII, con una datazione alla seconda metà del settimo decennio. Decurtata e pesantemente

ridipinta, credo possa datarsi alla fine degli anni Cinquanta, a ridosso di quella veronese, concordando con il giudizio di Francesca d'Arcais: cfr. COZZI 2009, pp. 38-39; F. FLORES D'ARCAIS, *Il Trittico di Santa Chiara e la pittura a tempera su tavola del Trecento a Trieste*, *ibidem*, pp. 353-377: 353-354, fig. 1.

²⁰ M. WALCHER, *Una proposta per la Madonna dell'umiltà della chiesa di Santa Maria Maggiore a Trieste*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", CVII (2007), pp. 9-26.

Quanto alla tempera su tavola con la *Madonna dell'Umiltà* oggi nel Museo Regionale di Capodistria, attribuita al pittore Meneghello (*alias* "Maestro del Crocifisso di Tkon" / "Maestro di Elsinò") del 1400 ca., va detto che – essendo stata recuperata dalla dogana di Capodistria – non se ne conosce l'esatta provenienza. Sul pittore Meneghello, formatosi a Venezia e attivo a Zara a cavallo di Tre e Quattrocento, cfr. E. HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb 1999; G. PRAGA, *Documenti per la storia dell'arte a Zara dal Medioevo al Settecento*, Trascrizione, registi e note a cura di M. WALCHER, Trieste 2005, doc. 1, p. 15-16, nota 24.

²¹ A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997, p. 10. I disegni sono allegati alle cc. 248-249 del manoscritto. L'importanza dell'unica croce dipinta trecentesca che ancora ci fosse in Istria non è sfuggita ad A. TAMBINI (*Un volume sulle arti nei centri istriani*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16-17, 1997, pp. 369-374: 369-370) nella recensione al volume della Walcher.

²² È interessante il luogo di provenienza. Qui esisteva l'antica chiesa di S. Apollinare del Gasello di proprietà dei vescovi di Trieste, che nel 1072 la donarono al monastero benedettino di San Nicolò del Lido di Venezia. In epoca moderna, dopo alterne vicende, nel 1774 il governo veneto mise all'asta i beni del monastero di Valle d'Oltra che furono acquistati dai Madonizza di Capodistria quattro anni dopo. I resti ristrutturati della chiesa si vedono incorporati nella costruzione di un albergo. Quando l'ing. Madonizza acquistò la tenuta, nei beni era inclusa anche la Croce trecentesca. Cfr. D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997, pp. 371-373.

²³ Cfr. FLORES D'ARCAIS 2009, pp. 354-355; COZZI 2009, p. 39.

²⁴ Una efficace sintesi storica è offerta da J. HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. II. knjiga Primorska*, Ljubljana 1997, nell'introduzione a pp. 55-56. Anche dal punto di vista ecclesiastico la Slovenia occidentale era divisa tra patriarcato di Aquileia, il vescovato di Trieste e quello di Capodistria.

Si veda anche la recensione di M. WALCHER a J. Höfler: *Srednjeveške freske v Sloveniji. I. Gorenjska*, Ljubljana 1996, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s., 45 (1997), pp. 721-725.

²⁵ F. STELÈ, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960.

²⁶ HÖFLER 1997, p. 56.

²⁷ La data è indicata in caratteri glagolitici (č. u. z. = 1409) su un cartiglio. Scritte glagolitiche erano affrescate anche sugli altri cartigli (se ne notano i resti).

²⁸ ALISI 1997, p. 106, figg. 110-111 a p. 145. L'edificio, con loggia antistante, conserva all'interno nella parete orientale sopra l'altare alcuni frammenti di affreschi tardogotici di non facile lettura (figure di armati). Le iscrizioni in glagolitico del XV e XVI secolo sono state pubblicate da B. FUČIĆ, *Glagoljski natpisi*, Zagreb 1982, p. 231.

²⁹ B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb 1963, p. 19, tav. 29 a colori, cat. p. 10, con schema grafico; testo tradotto in *Istria Cherso e Lussino*, testi di D. TRETJAK – N. FACHIN, Trieste 2004, pp. 118-119.

³⁰ Il soggetto, che illustra gli 'effetti' della Redenzione di Cristo, ha visto una certa fortuna specie in epoca tardogotica, in area alpina ma anche italiana (ad es. Mondovì). Singole figure femminili simboliche di *Ecclesia* e *Sinagoga* sono ben attestata anche nei secoli precedenti: ricordo ad esempio il caso del portale scolpito di Santa Giustina a Padova (ca. 1200).

³¹ Storie di Maria, Storie dell'infanzia e della passione di Cristo, Profeti e Santi isolati, il Velo della Veronica, ecc., ma anche la *Ruota della fortuna*.

³² A. MORASSI, *Gli affreschi nella chiesa di Santa Maria delle Lastre a Vermo*, in "Emporium", LXIII (1926), marzo, pp. 204-208; FUČIĆ 1963, cat. pp. 15-17; G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Padova 1972, p. 115 ss. (e complessivamente i capp. III-IV-V

su Vincenzo e Giovanni da Castua, con una sintesi sui numerosi cicli di affreschi del XV secolo dei quali non è possibile trattare in questa sede); B. Fučić, *Vincenzo da Castua*, Zagreb – Pazin 1992 (bibliografia a pp. 192-194); TAMBINI 1997, pp. 369-374: 373; M. PAOLETIĆ, *Gli affreschi della chiesa di Santa Maria delle Lastre a Vermo d'Istria. Un'analisi iconografica*, tesi di laurea in Iconografia e iconologia, relatore dott. E. LUCCHESI, correlatore prof.ssa E. COZZI, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2006-2007.

³³ “*In honore domini nostri y kristi amen ac gloriose virginis matris marie ac nomine sanctorum omnium fecit hoc opus dipingere comunitas bermv ex fraternitate beate marie virginis hoc pinxit magister vicencius d(e) kastua et conplivit mense novembris die octo post martini anno domini milessimo quadracentesimo septuagismo quarto gr*”. La trascrizione dell'iscrizione (ora in buona parte deleta) di deve a F. STELÈ, *Gotske freske v Bermu v Istriji*, in “Zbornik za umetnostno zgodovino”, III (1923), pp. 156-157.

³⁴ Fučić 1963, cat. pp. 22-24; GHIRARDI 1972, pp. 149-151, figg. 80-83, tav. XV; M. ZADNIKAR, *Hrastovlje. Romanska arhitektura in gotske freske*, Ljubljana 2002 (riccamente illustrato e con bibliografia precedente).

³⁵ Che in Istria il racconto del ‘Viaggio dei Magi’ fosse particolarmente prediletto fin dall'inizio del Quattrocento, è attestato ad esempio dal ciclo di evidente influenza italiana con la Cavalcata e l'Adorazione nella chiesa tardogotica di Santo Stefano a Sanigrado (Zanigrad), vicino a Cristoglie in Slovenia, dove l'attenzione si sposta sul viaggio dei re e i personaggi al seguito che li accompagnano, in una fastosa parata che si arricchisce anche di personaggi popolari. Cfr. HÖFLER 1997, p. 151 ss.; D. DELIA, *Il ciclo dei Magi in Istria: l'esempio di Sanigrado (Zanigrad)*, in “Atti del Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”, XLV (2015), pp. 57-69.

³⁶ GHIRARDI 1972, p. 152; scheda 56 a pp. 236-241 di J. HÖFLER 2000.

³⁷ D. DELIA, *Iconografia jacoepa negli affreschi tardogotici della chiesa di San Giacomo a Barbana d'Istria*, tesi di laurea in Storia dell'arte medievale, relatore prof.ssa E. COZZI, correlatore M. PICCAT, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011;

EAD., *Le miracle du pendu dépendu. Témoignages iconographiques en Istrie*, in “Campostelle. Cahiers d'Études de Recherche et d'Histoire Compostellanes”, 16 (2013), n.s., pp. 22-39; EAD., *Il ciclo del “Miracolo dell'impiccato” nella chiesa di San Giacomo a Barbana*, in “Atti del Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”, XLIV (2014), pp. 47-61.

Bibliografia

AGAZZI 2009

M. AGAZZI, *L'architettura della basilica alla svolta del 1008*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. CAPUTO – G. GENTILI, Venezia 2009, pp. 50-59.

ALBERI 1997

D. ALBERI, *Istria. Storia, arte, cultura*, Trieste 1997.

ALBERI 2008

D. ALBERI, *Dalmazia. Storia, arte, cultura*, Trieste 2008.

ALEXANDER 1992

J.J.G. ALEXANDER, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven – London 1992.

ALISI 1997

A. ALISI, *Istria. Città minori*, Presentazione di G. PAVANELLO, Trascrizione e note di aggiornamento di M. WALCHER, Trieste 1997.

ANDREESCU 1981

I. ANDREESCU, *Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100*, in *Actes du XV^e Congr. Internat. d'études byzantines* (Atene, settembre 1976), II, Art et Archeologie, communications A, Athènes 1981, pp. 15-30.

ANDREESCU 1984

I. ANDREESCU, *Torcello IV. Cappella sud, mosaici: cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree*, in *Atti del III colloquio internazionale sul mosaico antico* (Ravenna, 6-10 settembre 1980), II, Ravenna 1984, pp. 535-551.

ANDREESCU 1995

I. ANDREESCU, *Torcello V. Workshop Methods of the Mosaicists in the South Chapel*, in “Venezia Arti”, 9, 1995, pp. 15-28.

AUTENRIETH 1991

H. P. AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, in “Enciclopedia dell'Arte Medievale”, II, Roma 1991, pp. 380-397.

BACCHI 1986

A. BACCHI, *Pseudo Jacopino di Francesco*, s.v., in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*,

a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, II, p. 654.

BACKHOUSE 1981

J. BACKHOUSE, *The Lindisfarne Gospels*, Oxford 1981.

BARRAL I ALTET 1994

X. BARRAL I ALTET, *Il mosaico pavimentale*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 462-498.

BASSO – SALA – VEDOVELLI 1992

P. BASSO – G. SALA – G. VEDOVELLI, *Pitture murali nelle chiese del Garda orientale (sec. IX-XVII) / Wandgemälde in den Kirchen des östlichen Gardasees (Jh. IX.-XVII.)*, Torri del Benaco 1992.

BENATI 1986

D. BENATI, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, I, pp. 193-232.

BENATI 1991

A. BENATI, *Andrea de'Bartoli*, s.v., in “Enciclopedia dell'Arte Medievale”, Roma 1991 (Treccani, on line).

BENATI 1995

D. BENATI, *I Riminesi*, in *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. GREGORI, Torino 1995, pp. 92-101.

BENATI 1995

D. BENATI, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), Milano 1995, pp. 29-57.

BENUSSI 1910

B. BENUSSI, *Parenzo nell'evo medio e moderno*, in “Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria”, XXVI, 1910, pp. 151-204.

BENUSSI 1924

B. BENUSSI, *L'Istria nei suoi due millenni di storia*, Trieste 1924.

BENUSSI 1927

B. BENUSSI, *Del Convento di Sant'Andrea sull'isola di Serra presso Rovigno*, in “Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria”, XXXIX (1927), 1, pp. 187-218.

BENUSSI 2004

B. BENUSSI, *Nel Medio Evo. Pagine di storia istriana*, Prefazione di E. IVETIC e G. RADOSI, I-II, edizione anastatica (prima edizione in AMSI, 1893-1897), Rovigno - Trieste 2004 (“Collana degli Atti del Centro di Ricerche Storiche – Rovigno”, n. 23).

BERGAMINI 1994

G. BERGAMINI, *La pittura medievale in Friuli Venezia Giulia*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 131-145.

BERNINI 2002

R. BERNINI, scheda 46-47, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS – G. GENTILI, catalogo della mostra (Rimini, 19 agosto – 29 dicembre 2002), Cinisello Balsamo 2002, pp. 198-199.

BERTELLI 1994

C. BERTELLI, *La pittura medievale in Trentino-Alto Adige*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 90-104.

BETTINI 1944

S. BETTINI, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944.

BETTINI 1963-1964

S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento (I parte)*, dispense delle lezioni, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1963-1964.

BETTINI 1964-1965

S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento (II parte)*, dispense delle lezioni, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1964-1965.

BETTINI 1965

[S. BETTINI], *Relazione sul viaggio di studio compiuto in Dalmazia dal Professore, gli Assistenti, Perfezionandi e Studenti della Cattedra di Storia dell'Arte Medievale*, 1965, Università degli Studi di Padova, Istituto di Storia dell'Arte (dattiloscritto).

BETTINI 1966

S. BETTINI, *Appunti di storia della pittura veneta*, "Arte Veneta", XX (1966), pp. 20-41.

BETTINI 1967

S. BETTINI, *Appunti di storia della pittura veneta nel Medioevo. II*, "Arte Veneta", XXI (1967), pp. 21-32.

BISTROVIĆ 2002

Ž. BISTROVIĆ, *Grafiti crkve Sv. Barnabe u Vižinadi / I graffiti nella chiesa di S. Barnaba a Visinada*, in I. MATEJČIĆ, *Freske crkve Sv. Barnabe u Vižinadi / Gli affreschi nella chiesa di S. Barnaba a Visinada*, Poreč / Parenzo, 2002, pp. 130-143.

Bizantini, Croati, Carolingi 2001

Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia - Museo della città, 9 settembre 2001 - 6 gennaio 2002) a cura di C. BERTELLI, G.P. BROGIOLO, M. JURKOVIĆ, I. MATEJČIĆ, A. MILOŠEVIĆ, C. STELLA, Milano 2001.

BOSKOVITS 1991

M. BOSKOVITS, *Early Italian Painting. The Thyssen Bornemisza Collection*, London 1991.

BRENK 1988

B. BRENK, *La committenza di Ariberto di Intimiano*, in *Il Millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1988, pp. 124-155.

BUCHWALD 1967

H. H. BUCHWALD, *Capitelli corinzi a palmette dell'XI secolo nella zona di Aquileia*, in "Aquileia Nostra", XXXVIII, 1967, coll. 177-222 (traduz. it. di *Eleventh Century Corinthian-Palmette Capitals in the Region of Aquileia*, in "The Art Bulletin", XLVIII, 1966, 2, pp. 147-158).

BUTTURINI 1987

F. BUTTURINI, *La pittura frescale dell'anno Mille nella diocesi di Verona*, Verona 1987.

CAILLET - JURKOVIĆ - MATEJČIĆ 1996

J.P. CAILLET - M. JURKOVIĆ - I. MATEJČIĆ, *Le complexe paléochrétien et haut-médiéval de Velika Gospa près de Bale (Istrie): première campagne de fouille*, in "Hortus Artium Medievalium", 2, 1996, pp. 133-136.

CAILLET - JURKOVIĆ - CHEVALIER - MATEJČIĆ 1999

J.P. CAILLET - M. JURKOVIĆ - P. CHEVALIER - I. MATEJČIĆ, *Velika Gospa près de Bale (Istrie). Quatrième campagne de fouille 1998*, in "Hortus Artium Medievalium", 5, 1999, pp. 219-228.

CAPITANIO 2006

A. CAPITANIO, *Casula a campana*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. BACCI, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 - 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006, scheda VI.6, pp. 328-329.

Capolavori d'arte 1976

Capolavori d'arte in Friuli, catalogo della mostra a cura di A. RIZZI (Villa Manin di Passariano, 5 settembre-31 dicembre 1976), Milano 1976.

CAPRIN 1905

G. CAPRIN, *L'Istria Nobilissima*, I, Trieste 1905.

CASADIO 2003

P. CASADIO, *L'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di M. P. FRATTOLIN, Udine 2003, pp. 34-53.

CASADIO 2007

P. CASADIO, *Il maestro duecentesco di Santa Maria in Castello a Udine*, in *Un'identità: custodi dell'arte e della memoria. Studi, interpretazioni, testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi*, in "Arte Documento - Quaderni", 12 (2007), a cura di G. M. PILO, L. DE ROSSI, I. REALE, Venezia 2007, pp. 165-172.

CASADIO 2007

P. CASADIO, *Il Duecento pittorico in Friuli alla luce di tre decenni di restauri e scoperte*, in "Atti dell'Accademia Udinese di Scienze Lettere e Arti", C (2007), pp. 81-123.

CASADIO 2009

P. CASADIO, *Affreschi del Trecento a Trieste*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), a cura di P. CAMMAROSANO, Roma 2009, pp. 379-404.

CASADIO 2009

P. CASADIO, *Gli affreschi duecenteschi del sacello primitivo*, in *La chiesa di Santa Caterina a Pasian di Prato nella parrocchia di Basaldella. Storia, indagine archeologica e restauro*, a cura di P. CASADIO - R. FABIANI, Udine 2009, pp. 79-88 ("Relazioni", 15, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia).

CASADIO 2010

P. CASADIO, *Il San Gerolamo nello studio di Vitale da Bologna nel duomo di Udine*, in *Intorno al patriarca Bertrando*, a cura di M.B. BERTONE, Udine 2010, pp. 102-111.

CASADIO 2012

P. CASADIO, *Alcune osservazioni sull'attività udinese di Vitale da Bologna*, in *Tomaso da Modena. Pitture murali trecentesche restaurate nel Veneto orientale*, a cura di G. DELFINI FILIPPI - L. MAJOLI, Atti della giornata di studio (Treviso, Museo Civico di Santa Caterina, 22 aprile 2010), Crocetta del Montello (Tv) 2012, pp. 92-103.

CASTELNUOVO 1961

E. CASTELNUOVO, *Andrea da Bologna*, s.v., in "Dizionario Biografico degli Italiani", III, Roma 1961, pp. 81-83.

CASTELNUOVO 1984

E. CASTELNUOVO, *Flores cum beluis comixtos: i portali della cattedrale di Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 452-459.

CASTELNUOVO 1986

E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, Trento 1986.

CASTELNUOVO 1986

E. CASTELNUOVO, *Mille vie della pittura italiana*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, I, pp. 7-24.

CASTELNUOVO 2000

E. CASTELNUOVO, *Mille vie della pittura italiana*, in E. CASTELNUOVO, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 310-334.

CASTELNUOVO – GINZBURG 1979

E. CASTELNUOVO – C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, a cura di G. PREVITALI, I/1, Torino 1979, pp. 285-353.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ 1997

M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Mesi*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1997 (Treccani, on line).

CAVALIERI DOSSI – CORDARO 1983

M.C. CAVALIERI DOSSI – M. CORDARO, *Ragogna, fraz. Villuzza*, in *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1976-1981). Catalogo dei restauri eseguiti dalla Soprintendenza*, Trieste 1983, pp. 77-79 ("Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia", 3).

CHRISTIENSEN 1982

K. CHRISTIANSEN, *Gentile da Fabriano*, London 1982.

CHRISTE 1992

Y. CHRISTE, *Une "Majestas Domini" de type lombard*, in "Arte Lombarda", 102/103, 3-4, 1992, pp. 5-13.

CIOL (ET ALII) 1973

E. CIOL – V. TRAMONTIN – C. MUTINELLI – G. MOR – G. BERGAMINI – L. PERISSINOTTO, *Affreschi del Friuli*, Udine 1973.

Collezione Thyssen-Bornemisza 1986

Collezione Thyssen-Bornemisza. Catalogo ra-

gionato delle opere esposte, a cura di G. BORGHERO, Lugano – Milano 1986.

COMBI 1967

C. COMBI, *Saggio di bibliografia istriana*, s.l. 1863 (rist. anast. Bologna 1967).

COMORETTO – MAJOLI 2014

A. COMORETTO, L. MAJOLI, *Il restauro degli affreschi dell'abside settentrionale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Summaga. Considerazione sui materiali e la tecnica di esecuzione*, in "Atti dell'Accademia «San Marco» di Pordenone", 16 (2014), pp. 773-792.

CONTI 1981

A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981.

COSTANTINI 1996

R. COSTANTINI, *La ceramica in Friuli tra Medioevo e Rinascimento*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a cura di G. FIACCADORI e M. GRATTONI D'ARCANO, Venezia 1996, pp. 122-131.

COTTINO 1992

A. COTTINO, "Maestro del Memento Mori", s.v., in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, p. 535.

COZZI 1976

E. COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, Pordenone 1976.

COZZI 1989

E. COZZI, *Pietro e Giuliano (?) da Rimini*, in *Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, a cura di D. Banzato – F. PELLEGRINI, Roma 1989, schede 4-21, pp. 57-64.

COZZI 1989

E. COZZI, *Giovanni da Bologna. San Cristoforo*, in *Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, a cura di D. Banzato – F. PELLEGRINI, Roma 1989, cat. 57, pp. 80-81.

COZZI 1992

E. COZZI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 303-379.

COZZI 1993

E. COZZI, *La decorazione ad affresco del Trecento e dell'inizio del Quattrocento*, in *San Marco di Pordenone*, I-II, a cura di P. Goi, Pordenone 1993, pp. 183-223.

COZZI 1996

E. COZZI, *La pittura della prima metà del XV secolo nel Friuli occidentale*, in *Il Quattrocento nel Friuli Occidentale*, II, Atti del Convegno (dicembre 1993), Pordenone 1996, pp. 113-134.

COZZI 1996

E. COZZI, *Gli affreschi del XIII secolo recentemente scoperti nella chiesa di Sant'Andrea di Perteole*, in "Hortus Artium Medievalium", 2, 1996, pp. 27-42.

COZZI 1998

E. COZZI, *Pittura medievale a Padova e nel territorio prima di Giotto*, in "Padova e il suo territorio", XIII, 1998, 72, pp. 38-43.

COZZI 1999

E. COZZI, *Bettini e la pittura murale romanica delle Venezie*, in «Tempus per se non est». Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986), Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, 12 dicembre 1996, a cura di F. BERNABEI – G. LORENZONI, Padova 1999, pp. 81-112.

COZZI 1999

E. COZZI, *Per la diffusione dei temi cavallereschi e profani nella pittura tardogotica. Breve viaggio nelle Venezie tra scoperte e restauri recenti*, in *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1999, pp. 116-127.

COZZI 2000

E. COZZI, *La pittura del XIII secolo in Treviso e nel territorio della Marca*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 20 (2000), pp. 9-30.

COZZI 2001

E. COZZI, *Il ciclo giottesco*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G.C. MENIS – E. COZZI, Pordenone 2001, pp. 39-155.

Cozzi 2002

E. COZZI, *Domenicani. Cappella di San Giovanni*, scheda 3.7.2, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, a cura di A. DE MARCHI, T. FRANCO, V. GHEROLDI, S. SPADA PINTARELLI, Trento 2002, pp. 83-102.

Cozzi 2002

E. COZZI, scheda 1. *Fatti della Storia di Troia*, in *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, a cura di E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 ottobre 2002), Trento 2002, pp. 402-405.

Cozzi 2002

E. COZZI, scheda 6. *Pittore friulano. Mese di Maggio*, in *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, a cura di E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 ottobre 2002), Trento 2002, pp. 416-419.

Cozzi 2003

E. COZZI, *Giotto e bottega al Santo*, in *Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 14-26 maggio 2001), a cura di L. BAGGIO – M. BENETAZZO, Padova 2003, pp. 77-91.

Cozzi 2004

E. COZZI, *L'arte a Venezia attorno alla IV Crociata. Relazioni e influssi sulla pittura murale dell'area italiana nord-orientale fra XII e XIII secolo*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 28, 2004, pp. 95-110.

Cozzi 2004

E. COZZI, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 89-122.

Cozzi 2004

E. COZZI, *Pozzoveggiani*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 80-85.

Cozzi 2005

E. COZZI, *La fortuna iconografica di San Giusto nella produzione artistica medievale*, in *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina*, a cura di G. CUSCITO, Atti del convegno inter-

nazionale di studi (Trieste 11-12 novembre 2004), Trieste 2005, pp. 269-310.

Cozzi 2006

Tristano e Isotta in Palazzo Ricchieri a Pordenone. Gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico, a cura di E. COZZI, Pordenone 2006.

Cozzi 2006

E. COZZI, *Nuovi affreschi del XIII secolo nella cattedrale di San Giusto a Trieste*, in *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. TROVABENE, Padova 2006, pp. 71-75.

Cozzi 2007

E. COZZI, *Pittura murale romanica in Istria: il ciclo di Colmo/Hum*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. SACCOMANI, Cittadella (Pd) 2007, pp. 20-28.

Cozzi 2007

E. COZZI, *Tra sacro e profano. Iconografia e committenza in cicli pittorici di epoca romanica e gotica nell'Italia nord-orientale*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 491-503.

Cozzi 2007

E. COZZI, *L'influenza di Giotto nelle Venezie*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. VALENZANO e F. TONIOLO, Seminario di specializzazione in Storia dell'arte promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti e dall'École du Louvre (9-18 settembre 2002), Venezia 2007, pp. 81-105.

Cozzi 2008

E. COZZI, *Pittura di epoca gotica e tardogotica nel patriarcato di Aquileia*, in *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra a cura di M. BUORA, Udine 2008, pp. 11-31.

Cozzi 2008

E. COZZI, *I palazzi comunali nell'Italia settentrionale fra il XIII e gli inizi del XIV secolo. Temi iconografici e committenza*, in *Il palazzo dei Trecento a Treviso. Storia, arte, conservazione*, a cura di G. DELFINI – F. NASSUATO, Milano 2008, pp. 59-73.

Cozzi 2009

E. COZZI, *Le arti a Trieste nel Trecento. Un'introduzione*, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Atti del Convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), a cura di P. CAMMAROSANO, Roma 2009, pp. 29-60.

Cozzi 2009

E. COZZI, *Gli affreschi del XIV secolo con storie di Santa Caterina e di Santa Lucia. Analisi iconografica e stilistica*, in *La chiesa di Santa Caterina a Pasian di Prato nella parrocchia di Basaldella. Storia, indagine archeologica e restauro*, a cura di P. CASADIO e R. FABIANI, Udine 2009, pp. 89-111 ("Relazioni, 15" – Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici).

Cozzi 2010

E. COZZI, *Gli affreschi della cripta di Aquileia*, in *La basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte / Der Dom von Aquileia. Geschichte, Archäologie und Kunst*, a cura di G. CUSCITO – T. LEHMANN, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (7-9 maggio 2009), in "Antichità Altoadriatiche", LXIX – 2, 2010, pp. 489-520.

Cozzi 2010

E. COZZI, *Affreschi in edifici religiosi e privati tra XIV e XV secolo: le chiese di Santa Maria dei Battuti, dell'Annunziata e palazzo Altan*, in *San Vit, I*, a cura di P.C. BEGOTTI e P.G. SCLIPPA, LXXXVII Congresso della Società Filologica Friulana, 3 ottobre 2010, Udine 2010, pp. ?

Cozzi 2012

E. COZZI, *Brevi note sugli aspetti iconografici e sui caratteri stilistici del ciclo pittorico tardogotico con temi allegorici e cortesi*, in *Gli affreschi del castello di Valvasone*, a cura di C. VISINTINI, Tricesimo-Udine 2012, pp. 24-29.

Cozzi 2012

E. COZZI, *Pittura e scultura di epoca medievale*, in *La chiesa di Santa Sofia a Padova*, Milano 2012, pp. 112-129.

Cozzi 2012

E. COZZI, *Il gotico internazionale a Venezia. Un'introduzione alla cultura figurativa nell'I-*

Italia nord-orientale, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 31 (2012), pp. 11-30.

COZZI 2013

E. COZZI, *Pittura di epoca romanica e gotica a Treviso*, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. I. Pittura romanica e gotica*, a cura di E. COZZI, Crocetta del Montello (Tv) 2013, pp. 15-21.

COZZI 2014

E. COZZI, *Le pitture murali dell'XI secolo nell'abbazia di San Michele di Leme*, "AFAT" (Arte in Friuli Arte a Trieste), 33, 2014, pp. 219-251.

COZZI 2015

E. COZZI, *Attorno all'anno Mille: le pitture murali di Villuzza*, in "AFAT" ("Arte in Friuli Arte a Trieste"), 34, 2015, pp. 19-32.

CUSCITO 1992

G. CUSCITO, *Le Chiese di Trieste. Dalle origini alla prima guerra mondiale. Storia Arte Cultura*, Trieste 1992.

DALE 1997

T. DALE, *Relics, Prayer, and Politics in medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton 1997.

DALL'EREMO 1987

Dall'eremo al cenobio: la civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante, Milano 1987.

DALLA BARBA BRUSIN 1962-1964

D. DALLA BARBA BRUSIN, *Scultura ad intreccio altomedievale a Grado*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", XLV, 1962-1964, pp. 171-178.

DALLI REGOLI 2006

G. DALLI REGOLI, *Struttura e ambientazione della 'tavola imbandita'. Le testimonianze della produzione artistica fra Medioevo e Rinascimento*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, a cura di L. DAL PRÀ e P. PERI, Atti del convegno di studi (Trento, 7-8 ottobre 2002), Trento 2006, pp. 107-125.

DAMIANI 1957

PETRI DAMIANI, *Vita beati Romualdi*, a cura di G. TABACCO, Roma 1957 (rist. anast. 1982).

DAMIGELLA 1969

A. M. DAMIGELLA, *Pittura veneta dell'XI-XII secolo. Aquileia - Concordia - Summaga*, Roma 1969.

DEGLI AVANCINI 1968

G. DEGLI AVANCINI, *Pitture medievali nel Trentino. 2. La chiesetta di S. Pietro in Bosco, presso Ala*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", XLVII, 1968, pp. 453-459.

DE GRAMATICA 2002

F. DE GRAMATICA, scheda 5. *Pittore trentino. Mesi di Aprile e di Maggio*, in *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, a cura di E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002), Trento 2002, pp. 414-415.

DE MARCHI 1987

A. DE MARCHI, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in "Bollettino d'Arte", 44-45 (1987), pp. 30-31.

DE MARCHI 1999

A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto e Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. MARINELLI e A. MAZZA, Verona 1999.

DE SANTI 2005-2006

C. DE SANTI, *Affreschi del XIV secolo negli ambienti conventuali della chiesa di San Francesco a Cividale. I recenti restauri*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice E. COZZI, a.a. 2005-2006.

DE SANTI 2007

C. DE SANTI, *Affreschi del XIV secolo negli ambienti conventuali della chiesa di San Francesco a Cividale*, in "Forum Iulii", XXXI (2007), pp. 73-108.

DE VERGOTTINI 1974

G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria durante il medioevo*, Introduzione e dati bio-bibliografici di P. COLLIVA, Trieste 1974.

DEANOVIĆ 1956

A. DEANOVIĆ, *Ranoromaničke freske u opatiji*

svetog Mihovila nad Limskon Dragom [Affreschi degli inizi del romanico nell'abbazia di San Michele sul Canale di Leme], in "Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti" [Bollettino dell'Istituto di Belle Arti, Accademia jugoslava delle Scienze e delle arti], IV, 9-10, 1956, pp. 12-20.

DELIA 2010-2011

D. DELIA, *Iconografia jacoepa negli affreschi tardogotici della chiesa di San Giacomo a Barbana d'Istria*, tesi di laurea in Storia dell'arte medievale, relatore prof.ssa E. COZZI, correlatore M. PICCAT, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011.

DELIA 2013

D. DELIA, *Le miracle du pendu dépendu. Témoignages iconographiques en Istrie*, in "Campostelle. Cahiers d'Études de Recherche et d'Histoire Compostellanes", 16 (2013), n.s., pp. 22-39.

DELIA 2014

D. DELIA, *Il ciclo del "Miracolo dell'impiccato" nella chiesa di San Giacomo a Barbana*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche - Rovigno", XLIV (2014), pp. 47-61.

DELIA 2015

D. DELIA, *Il ciclo dei Magi in Istria: l'esempio di Sanigrado (Zanigrad)*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche - Rovigno", XLV (2015), pp. 57-69.

DEMONJA 1998

D. DEMONJA, *Contributo alla tipologia delle chiese romaniche in Istria: le chiese uninate con abside inscritta*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", 28, 1998, pp. 71-150.

DEMONJA 1999

D. DEMONJA, *Le chiese romaniche a tre navate in Istria e la loro importanza nell'ambito dell'architettura sacra istriana*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche - Rovigno", 29, 1999, pp. 151-197.

DEMONJA 2001

D. DEMONJA, *Tradizione e innovazione nell'architettura sacra medievale. Alcuni esempi istriani*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", 31, 2001, pp. 307-328.

DEMONJA 2007

D. DEMONJA, *Romanische crkve u Istri* [Chiese romaniche in Istria], Zagreb 2007.

DEMOVIĆ 1997

M. DEMOVIĆ, *Trogirski Evangelistar* [L'Evangeliario di Traù], Split 1997.

DEMUS 1969

O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969 (traduz. it. di *Romanische Wandmalerei*, München 1968).

DEMUS 1984

O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I-II, Chicago - London 1984.

DESCHAPS 1921

P. DESCHAPS, *Un motif de décoration carolingienne et ses transformations à l'époque romane*, in "Bulletin Monumental", 80, 1921, pp. 254-266.

Dioecesis Justinopolitana 2000

Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria, a cura di S. ŠTEFANAC (et alii), Koper 2000.

D'ONOFRIO 1992

M. D'ONOFRIO, *Benedetto da Norcia, santo*, s.v., in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1992 (Treccani, on line).

DODWELL 1993

C. R. DODWELL, *The pictorial Arts of the West 800-1200*, New Haven - London 1993.

DORIGO 2003

W. DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica*, Sommacampagna (VR) 2003.

DORIGO 2004

W. DORIGO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. L'Altomedioevo*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 21-68.

DRAGHI 2006

A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Introduzione di F. GANDOLFO, Contributi di C. NOVIELLO, F. MATERA, G. FILIPPI MORETTI, Ginevra-Milano 2006.

ELBERN 1994

V. H. ELBERN, *Egberto, Codice di*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1994 (Treccani, on line).

ELEEN 1977

L. ELEEN, *Acts illustrations in Italy and Byzantium*, in "Dumbarton Oaks Papers", 31, 1977, pp. 255-278.

ELEEN 1985

L. ELEEN, *A thirteenth-century workshop of miniature painters in the Veneto*, in "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 9-21.

ELEEN 1987

L. ELEEN, *New Testament manuscripts and their lay owners in Verona in the thirteenth-century*, in "Scriptorium", XLI, 2, 1987, pp. 221-236.

EXNER 2007

M. EXNER, *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico. Gli affreschi carolingi della chiesa abbaziale. Il ciclo romanico della parete est e delle absidi*, in J. GOLL - M. EXNER - S. HIRSCH, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia. Patrimonio mondiale dell'UNESCO*, a cura degli Amici dell'abbazia San Giovanni di Müstair (traduz. it. di *Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche. UNESCO-Welterbe*, Zürich 2007), Müstair 2007, pp. 83-113.

EXNER 2010

M. EXNER, *La basilica di Aquileia: l'affresco absidale rivisitato*, in *La basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte / Der Dom von Aquileia. Geschichte, Archäologie und Kunst*, a cura di G. CUSCITO - T. LEHMANN, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (7-9 maggio 2009), in "Antichità Altoadriatiche", LXIX - 2, 2010, pp. 463-488.

FABBIANI 1989

L. FABBIANI, *La fondazione monastica di San Nicolò di Lido (1053-1628)*, Venezia 1989.

FACHIN 1995

A. FACHIN, *Da una epigrafe tra gli affreschi dell'abside, un contributo alla storia dell'abbazia di Summaga*, in "Ce fastu?", LXXI (1995), 2, pp. 223-243.

FERRETTI 1978

M. FERRETTI, *Andrea de'Bartoli*, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 164-176.

FIACCADORI 1999

G. FIACCADORI, *Longobardi, Carolingi e Ottoniani*, in *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di G. FIACCADORI, Udine 1999, pp. 82-103.

FISKOVIĆ 1960

C. FISKOVIĆ, *Ranoromaniche Freske u Stonu* [Gli affreschi di inizio romanico a Ston], in "Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji", 12, 1960.

FISKOVIĆ 1965

C. FISKOVIĆ, *Dalmatinske Freske* [Gli affreschi della Dalmazia], Zagreb 1965.

FISKOVIĆ 1987

I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj* [La pittura romanica in Croazia], Zagreb 1987.

FLORES D'ARCAIS 1974

F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1965 (II ediz. Venezia 1974).

FLORES D'ARCAIS 1992

F. FLORES D'ARCAIS, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, I, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 17-87.

FLORES D'ARCAIS 1992

F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 527-528.

FLORES D'ARCAIS 1996

F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento di Arpo*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1996 (Treccani, on line).

FLORES D'ARCAIS 2002

F. FLORES D'ARCAIS, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, in *Il Trecento adriatico*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS - G. GENTILI 2002, pp. 18-31.

FLORES D'ARCAIS 2009

F. FLORES D'ARCAIS, *Il Trittico di Santa Chiara e la pittura a tempera su tavola del Trecento a*

Trieste, in *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, a cura di P. CAMMAROSANO, Atti del Convegno (Trieste, 22-24 novembre 2007), Roma 2009, pp. 353-363.

FLORES D'ARCAIS 2011

F. FLORES D'ARCAIS, *Profilo di Guariento*, pp. 17-37, in *Guariento*, a cura di D. BANZATO, F. FLORES D'ARCAIS, A.M. SPIAZZI, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 16 aprile-31 luglio 2011), Venezia 2011.

FOLCNESSICS – PLANISCIG 1916

H. FOLCNESSICS e L. PLANISCIG, *Bau-und Kunstdenkmale des Küstenlandes*, Wien 1916.

FORNASARI 1996

G. FORNASARI, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli 1996.

FOSSALUZZA 2003

G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento*. I.1. *Romanico e Gotico*, Treviso 2003.

FUČIĆ 1960

B. FUČIĆ, *Sv. Agata kod Kanfanara* [Sant'Agata a Canfanaro], in "Bulletin Jugoslavenske Akademije" [Bollettino dell'Istituto di Belle Arti, Accademia jugoslava delle scienze e delle arti], XIV, 1960, 1-3, pp. 10-17.

FUČIĆ 1963

B. FUČIĆ, *Istarske freske* [Affreschi istriani], Zagreb 1963.

FUČIĆ 1963

B. FUČIĆ, *Humski glagoljski grafit* [Graffiti glagolitici di Hum], Rukopis 1963.

FUČIĆ 1963-1964

B. FUČIĆ, *Hum ciklus romaničko-bizantinskih zidnik slikarija* [Colmo – ciclo di affreschi romanico-bizantini], in "Peristil", 6-7, 1963-64, pp. 13-22.

FUČIĆ 1965

B. FUČIĆ, *Sv. Foška kod Peroja* [Santa Fosca a Peroi], in "Bulletin zavosdna za likovne umjetnosti" [Bollettino dell'Istituto di Belle Arti, Accademia jugoslava delle Scienze e delle arti], XIII, 1965, 1-3, pp. 23-35.

FUČIĆ 1965

B. FUČIĆ, *Karolinska zidna slika iz Crkve Sv. Andrije na Otoku kod Rovinja* [Pittura murale carolingia dalla chiesa di S. Andrea in un'isola vicino a Rovigno], in "Bulletin zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije zanosti i umjetnosti" [Bollettino dell'Istituto di Belle Arti, Accademia jugoslava delle scienze e delle arti], XIII, 1965, pp. 107-111.

FUČIĆ 1982

B. FUČIĆ, *Glagoljski natpisi* [Iscrizioni glagolitiche], Zagreb 1982.

FUČIĆ 1992

B. FUČIĆ, *Vincenzo da Castua*, Zagreb – Pazin 1992.

GABERSCEK 1977

C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli. L'Alto Medioevo dai Longobardi ai Carolingi*, Pordenone 1977 (Edizioni Archivio Artistico del Friuli).

GABERSCEK 1981

C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli. Il Romanico*, Saggio preliminare di S. TAVANO, Pordenone 1981.

Gallerie dell'Accademia 2009

Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo generale, a cura di G. NEPI SCIRÉ, con la collaborazione di G. MANIERI ELIA e S. ROSSI, Milano 2009.

GAMULIN 1964

G. GAMULIN, *Alcune proposte per Maestro Paolo*, in "Emporium", CXL (1964), n. 838, anno LXX, n. 10, pp. 146-155.

GARGAN 1978

L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978.

GARGAN 1992

L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 503-516.

GERBER 1912

W. GERBER, *Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens*, Dresden 1912.

GHIRARDI 1972

G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Presentazione di S. BETTINI, Padova 1972.

GIBBS 1989

R. GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge 1989.

GNIRS 1906

A. GNIRS, *Ein Frühchristliche Denkmäler in Pola*, in "Jahrbuch der K.K. Zentral Kommission", IV, 1, 1906.

GNUDI 1962

C. GNUDI, *Pittura bolognese del Trecento. Vitale da Bologna*, Milano 1962.

GOLL – EXNER – HIRSCH 2007

J. GOLL – M. EXNER – S. HIRSCH, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia. Patrimonio mondiale dell'UNESCO*, a cura degli Amici dell'abbazia di San Giovanni di Müstair (traduz. it. di Müstair. die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche. UNESCO-Welterbe), Zürich 2007.

GUARNIERI 2006

C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Milano 2006.

Guida Artistica 1999

Guida Artistica del Friuli Venezia Giulia, a cura di G. BERGAMINI, Associazione tra le Pro Loco del Friuli Venezia Giulia, Villa Manin di Passariano (Udine) 1999.

GUIOTTO 1947-1948

M. GUIOTTO, *L'antica chiesa di S. Nicolò del Lido di Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CVI, 1947-1948, II, pp. 175-193.

HILJE 1999

E. HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru* [Pittura gotica a Zara], Zagreb 1999.

Histria 2005

Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo, a cura di F. CASTELLANI – P. CASADIO, Trieste, catalogo della mostra (Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 - 6 gennaio 2006), Milano 2005.

HÖFLER 1997

J. HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. II kniga. Primorska* [Gli affreschi medievali in Slovenia. II. Litorale], Ljubljana 1997.

HÖFLER 2000

J. HÖFLER, *La pittura*, in *Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, a cura di S. ŠTEFANAC (et alii), Koper 2000, pp. 216-221.

HÖFLER 2000

J. HÖFLER, scheda 50, *Cristo Pantocratore*, in *Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, a cura di S. ŠTEFANAC (et alii), Koper 2000, pp. 223-225.

HOENIGER 1992

C. HOENIGER, *Le stoffe nella pittura veneziana del Trecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 442-462.

HORVAT 1986

K. HORVAT, *Hum – Formiranje i razvoj grada u razdoblju od XI do XII stoljeća* [Hum – La formazione e lo sviluppo della città dall'XI al XII secolo], in "Buzetski Zbornik", 10, 1986, pp. 101-114.

Humana fragilitas 2000

Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento, a cura di A. TENENTI, Clusone (Bg) 2000.

KAFTAL – BISOGNI 1978

G. KAFTAL – F. BISOGNI, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978.

KANDLER 1846-1855

P. KANDLER, *Codice Diplomatico Istriano*, I, Trieste 1846-1855.

KANDLER 1855

P. KANDLER, *Indicazioni per riconoscere le cose storiche del Litorale*, Trieste 1855.

KANDLER 1875

P. KANDLER, *Notizie storiche di Montona*, Trieste 1875.

KANDLER

P. KANDLER, *L'Isola di Sant'Andrea*, in "L'Istria", 4, n. 37.

KARAMAN 1928

LJ. KARAMAN, *Crkva svetog Mihajla kod Stona* [La chiesa di San Michele a Ston], in "Vješnik Hrvatskog Arheološkog društva u Zagrebu" [Notizie della Società archeologica croata di Zagabria], n.s., XV (1928).

KARAMAN 1949

LJ. KARAMAN, *O srednjovjekovnoj umjetnosti Istre* [L'arte medievale in Istria], in "Historijski Zbornik" [Raccolta Storica], II (1949), 1-4.

KEHR 1925

P. F. KEHR, *Italia Pontificia*, VII/2, Berlino 1925 (rist. 1961).

KRIZMANIĆ 1988

A. KRIZMANIĆ, *Komunalna palača Pula* [Il Palazzo municipale di Pola], Pula 1988.

KRNJAK 1989

O. KRNJAK, *Katalog Kopija Istarskih Fresaka / Catalogo delle copie d'affreschi istriani / Catalogue of the copies of istrian frescoes*, in *Iz riznica umjetnosti Istre / Tesori d'arte dell'Istria / The Artistic Treasury of Istria*, catalogo della mostra (Museo Archeologico dell'Istria), Pola 1989, pp. 123-142.

IACOPO DA VARAZZE 2007

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, Testo critico riveduto e commento di G. P. MAGGIONI, Traduzione italiana coordinata da F. STELLA, Firenze – Milano 2007.

Il Trecento adriatico 2002

Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente, a cura di F. FLORES D'ARCAIS – G. GENTILI, catalogo della mostra (Rimini, 19 agosto – 29 dicembre 2002), Cinisello Balsamo 2002.

Il Trecento riminese 1995

Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, a cura di D. BENATI, catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), Milano 1995.

ISTRIA 1846

L'Istria, I, Trieste 1846.

Istria. Città maggiori 1999

Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo,

Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento, a cura di G. PAVANELLO e M. WALCHER, Trieste 1999.

Istria 2004

Istria Cherso e Lussino, testi di D. TRETJAK – N. FACHIN, Trieste 2004.

Istria e Dalmazia 2013

Istria e Dalmazia. Le città della Serenissima e la loro difesa, testi di A. BONIFACIO, Crocetta del Montello (TV) 2013, pp. 106-109.

Istria nel tempo 2006

Istria nel tempo. Manuale di storia regionale dell'Istria con riferimenti alla città di Fiume, a cura di E. IVETIC, Rovigno 2006 ("Collana degli Atti – Centro Ricerche Storiche, Rovigno", n. 26).

IVANČEVIĆ 1986

R. IVANČEVIĆ, *Trésor artistique de la Croatie*, Belgrado-Movotun 1986.

IVANČIĆ 2003-2004

A. IVANČIĆ, *Affreschi del XIV secolo in Istria. San Nicola di Raccotole*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia e Storia dell'Arte, relatrice prof.ssa E. Cozzi, a.a. 2003-2004.

JACKSON 1887

G. JACKSON, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, III, Oxford 1887.

JAKOBS 1998

D. JAKOBS, *Die Wandmalereien von St. Georg in Reichenau-Oberzell. Untersuchung – Dokumentation – Kontroversen*, München 1998.

JURKIĆ-DŽIN 1989

K. JURKIĆ-DŽIN, *Rassegna della pittura murale medioevale dell'Istria*, in *Iz riznica umjetnosti Istre / Tesori d'arte dell'Istria / The Artistic Treasury of Istria*, catalogo della mostra (Museo Archeologico dell'Istria), Pola 1989, pp. 90-106.

JURKOVIĆ – CAILLET – MATEJČIĆ 1997

M. JURKOVIĆ – J.P. CAILLET – I. MATEJČIĆ, *L'église Santa Maria Alta près de Bale (Istrie). Campagne de fouille 1996*, in "Hortus Artium Medievalium", 3 (1997), pp. 225-232.

JURKOVIĆ 2002

M. JURKOVIĆ, *Le "Maitre des chapiteaux de Bale"*, in "Hortus Artium Medievalium", 8 (2002), pp. 349-360.

JURKOVIĆ – MARAKOVIĆ 2007

M. JURKOVIĆ – N. MARAKOVIĆ, *La nascita del primo romanico in Croazia nel contesto delle grandi riforme ecclesiastiche del secolo XI*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA – R. CAMPARI – M. MUSSINI, Milano 2007, pp. 96-102.

JURKOVIĆ 2013

M. JURKOVIĆ, *Monasteri insulari dell'arcipelago del Quarnero dell'XI e del XII secolo*, in "Hortus Artium Medievalium", 19, 2013, pp. 205-217.

LECLERCQ 1957

JEAN LECLERCQ, *Y a-t-il une culture monastique?*, in *Il monachesimo nell'Alto Medioevo e la formazione della civiltà occidentale*, "Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo" (8-14 aprile 1956), 4, Spoleto 1957, pp. 339-356.

LIMONCIN TOTH – MILOTTI BERTONI – VORANO 2015

L. LIMONCIN TOTH – D. MILOTTI BERTONI – T. VORANO, *Tesori dell'Istria*, Trieste 2015.

LOMARTIRE 1994

S. LOMARTIRE, *La pittura medievale in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 47-89.

LOMARTIRE 1994

S. LOMARTIRE, *Miniature bobbiesi. Excursus*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 432-440.

LONGHI 1978

R. LONGHI, *Calepino Veneziano. III. L'altare apocalittico di Torcello e Jacobello Albergino* (1947), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, X, Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978.

LUCA 2003

G. LUCA, *Aspetti storico-artistici di S. Maria*

Assunta a Muggia Vecchia, Prefazione di P. ZOVATTO, Trieste 2003.

LUCA 2005

G. LUCA, *Le aule di San Giusto a Trieste dall'alto medioevo al romanico*, Prefazione di P. ZOVATTO, Trieste 2005.

LUCCO 1989

M. LUCCO, *Venezia. 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 13-79.

LUCCO 1992

M. LUCCO, *Jacobello Albergino*, s.v., in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. Lucco, Milano 1992, p. 519.

LUCCO 1992

M. LUCCO, *Giovanni Salamone da Bologna / Giovanni da Bologna*, s.v., in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 525-526.

LUCCO 1992

M. LUCCO, *Giustino di Gherardino da Forlì*, s.v., in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. Lucco, Milano 1992, p. 526.

LUSUARDI SIENA 2004

S. LUSUARDI SIENA, *Santa Maria in Stelle*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 212-220.

MACOVAZ 2014

V. MACOVAZ, *Sant'Agata a Canfanaro/Kanfarnar. Un ciclo di affreschi istriani dell'XI secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, Dipartimento di Studi Umanistici, relatore prof. G. PAVANELLO, correlatore prof.ssa E. COZZI, a.a. 2012-2013.

MANZATO 1991

E. MANZATO, *Architettura, pittura e scultura nel medioevo trevigiano (secoli XI-XIV)*, in *Storia di Treviso*, II, a cura di D. RANDO e G.M. VARANINI, Venezia 1991, pp. 415-449.

MARAKOVIĆ 2008

N. MARAKOVIĆ, *The mural paintings in St. Fosca's near Peroj (Istria) and their specific place in the context of European Romanesque*, in "Hortus Artium Medievalium", 14, 2008, pp. 141-157.

MARAKOVIĆ 2010

N. MARAKOVIĆ, *Le pitture murali nella chiesa di San Martino a San Lorenzo del Pasenatico: nuove interpretazioni di un capolavoro pittorico di XI secolo in Istria*, in "Hortus Artium Medievalium", 16, 2010, pp. 311-325.

MARAKOVIĆ 2013

N. MARAKOVIĆ, *Le pitture murali di San Gerolamo a Colmo. Alcune nuove proposte d'interpretazione*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", XLIII, 2013, pp. 25-58.

MARCHESETTI 1903

C. MARCHESETTI, *I Castellieri preistorici di Trieste e della regione giuliana*, Trieste 1903.

MARIANI CANOVA 1992

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 383-408.

MARIANI CANOVA 2007

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia nel secolo di Giotto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. VALENZANO e F. TONIOLO, Venezia 2007, pp. 203-215.

MARUŠIĆ 1959

B. MARUŠIĆ, *Stenske slike v cerkvi sv. Foske pri Peroju* [Pitture murali nella chiesa di S. Fosca a Peroj], in "Zbornik za umetnostno zgodovino" [Miscellanea per la storia dell'arte], V-VI, Stelètov zbornik, 1959, pp. 135-146.

MARUŠIĆ 1977-1978

B. MARUŠIĆ, *Il gruppo istriano dei monumenti di architettura sacra con abside inscritta*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", VIII, 1977-1978, pp. 41-185.

MARUŠIĆ 1982-83

B. MARUŠIĆ, *Contributo alla conoscenza dei monumenti storico-artistici di castrum Vallis e del suo territorio*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", 13, 1982-1983, pp. 19-55.

MARUŠIĆ 1985

B. MARUŠIĆ, *L'Istria in epoca tardoantica e altomedievale*, in *Archeologia e arte dell'I-*

stria, catalogo della mostra (Pola, Museo Archeologico dell'Istria), Pula 1985, pp. 100-106.

MARUŠIĆ 1985-1986

B. MARUŠIĆ, *Miscellanea archaeologica parentina mediae aetatis*, in "Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno", XVI, 1985-1986, pp. 71-93.

MATEJČIĆ 1997

I. MATEJČIĆ, *Dvije crkve* [Due chiese], Rijeka-Rovinj 1997.

MATEJČIĆ 2002

I. MATEJČIĆ, *Freske crkve Sv. Barnabe u Vižinadi / Gli affreschi nella chiesa di S. Barnaba a Visinada*, Poreč / Parenzo 2002.

MATEJČIĆ 2005

I. MATEJČIĆ, *Sveta Foška* [Santa Fosca], Split-Pula 2005.

MATEJČIĆ 2014

Eufasiana – Cattedrale di Parenzo, testo di I. MATEJČIĆ, Pula 2014.

MATEJČIĆ – JURKOVIĆ 2002

I. MATEJČIĆ – M. JURKOVIĆ, *Il lapidario di Valle*, Spalato – Valle 2002 ("Museo dei monumenti archeologici croati di Spalato. Guida storico-artistica 20").

MATEJČIĆ – JURKOVIĆ – CAILLET – CHEVALIER 2002

I. MATEJČIĆ – M. JURKOVIĆ – J.P. CAILLET – P. CHEVALIER, *Velika Gospa prèš Bale (Istria). Campagne de fouille 1997*, in "Hortus Artium Medievalium", 4 (1998), pp. 189-198.

MATEJČIĆ – S. MUSTAČ 2014

I. MATEJČIĆ – S. MUSTAČ, *Kiparstvo od 4. do 13. stoljeća / Scultura dal IV al XIII secolo*, Suradnici na katalogu / Collaboratori per le schede di catalogo P. CHEVALIER – M. JURKOVIĆ, ("Umjetnička baština istarske crkve / Il patrimonio artistico della chiesa istriana", 1) Poreč – Parenzo 2014.

MENIS – COZZI (a cura di) 2000

L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna, a cura di G. C. MENIS – E. COZZI, Pordenone 2000.

MIRABELLA ROBERTI 1950

M. MIRABELLA ROBERTI, *La chiesa e le mura di San Lorenzo del Pasenatico*, in *Arte del primo Millennio*, "Atti del II convegno per lo studio dell'arte dell'Altomedioevo" (Pavia, 13-18 settembre 1950), a cura di E. ARSLAN, Torino 1950, pp. 91-110 (ripubblicato in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", 27-28, 1979-1980, n.s., pp. 63-86).

MIRABELLA ROBERTI 1972

M. MIRABELLA ROBERTI, *Architettura paleocristiana in Istria*, in "Antichità Altoadriatiche", II, 1972, pp. 197-211.

MITCHELL 1993

J. MITCHELL, *The crypt reappraised*, in *San Vincenzo al Volturno 1: The 1980-86 Excavations Part I*, London 1993.

MITTARELLI – COSTADONI 1755

J. MITTARELLI – A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*, I, Venetiis 1755.

MOHOROVIČIĆ 1957

A. MOHOROVIČIĆ, *Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera* [Il problema della classificazione tipologica dei fabbricati di architettura medievale nelle zone d'Istria e del Quarnaro], in "Ljetopis Jugoslavenske akademije" [Annuario dell'Accademia Jugoslava], 62, fasc. II, 1957, pp. 476-536.

MOHOROVIČIĆ 1957

A. MOHOROVIČIĆ, *Sjeverozapadna granica teritorijalne rasprostranjenosti starohrvatske arhitekture* [Limite nord-occidentale della distribuzione territoriale dell'architettura paleocroata], in "Peristil", II, 1957, pp. 99-103.

MONCIATTI 2003

A. MONCIATTI, *Degli arredi pittorici e musivi*, in *Arti e storia nel Medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. CASTELNUOVO e G. SERGI, Torino 2003, pp. 276-302.

MORASSI 1924

A. MORASSI, *Antica pittura popolare nell'I-*

stria, in "Le Vie d'Italia", XXX, ottobre 1924, pp. 1064-1072.

MORASSI 1926

A. MORASSI, *Gli affreschi nella chiesa di Santa Maria delle Lastre a Vermo*, in "Emporium", LXIII (1926), marzo, pp. 204-208.

MORGANTI 1994

L. MORGANTI, *Dottori della Chiesa*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1994 (Treccani, on line).

MOROZZI 2005

L. MOROZZI, schede 1 e 2, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, a cura di F. CASTELLANI – P. CASADIO, Trieste, catalogo della mostra (Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005 – 6 gennaio 2006), Milano 2005, pp. 100-109.

MUNDÓ 1998

A. M. MUNDÓ, *Quelques maillons d'une chaîne reliant la Catalogne à l'Adriatique autour de l'An Mil*, in "Hortus Artium Medievalium", 3, 1998, pp. 31-34.

MURARO 1960

M. MURARO, *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Presentazione di G. Fiocco, Venezia 1960.

MURARO 1969

M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969.

Musei Civici di Treviso 2013

Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. I. Pittura romanica e gotica, a cura di E. Cozzi, Crocetta del Montello (TV) 2013.

MUSTAČ 2014

S. MUSTAČ, in I. MATEJČIĆ – S. MUSTAČ, *Kiparstvo od 4. do 13. stoljeća / Scultura dal IV al XIII secolo*, Suradnici na katalogu / Collaboratori per le schede di catalogo P. CHEVALIER – M. JURKOVIĆ, ("Umjetnička baština istarske crkve / Il patrimonio artistico della chiesa istriana", 1) Poreč – Parenzo 2014, pp. 256-257.

NORDENFALK 1984

C. NORDENFALK, *Corbie and Cassiodorus: a*

Pattern Page Bearing on the Early History of Bookbinding, in "Pantheon", 32 (1974), pp. 225-231.

O'CONNOR 1920

R. O'CONNOR, *The medieval history of the double-arc motif*, in "American Journal of Archaeology", XXIV (1920), pp. 151-172.

OROFINO 1992

G. OROFINO, *Benedettini. Pittura, miniatura e arti suntuarie*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", III, Roma 1992, pp. 346-355.

PÄCHT 1984

O. PÄCHT, *La miniatura medievale*, Torino 1984.

PAGELLA 1984

E. PAGELLA, *Aspetti del repertorio formale. Sc. 34 - Il motivo della doppia pelta*, in *Lanfranco e Wiligmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 498-499.

PALLUCCHINI 1964

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia - Roma 1964.

PALLUCCHINI 1974

R. PALLUCCHINI, scheda 89, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno - 30 settembre 1974), Saggio introduttivo di S. BETTINI, Milano 1974.

PAOLETIĆ 2006-2007

M. PAOLETIĆ, *Gli affreschi della chiesa di Santa Maria delle Lastre a Vermo d'Istria. Un'analisi iconografica*, tesi di laurea in Iconografia e iconologia, relatore dott. E. LUCCHESI, corelatore prof.ssa E. COZZI, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2006-2007.

PARENTIN 1987-1991

L. PARENTIN, *Incontri con l'Istria, la sua storia e la sua gente*, I, Trieste 1987; II, 1991.

PATTERSON ŠEVČENKO 2006

N. PATTERSON ŠEVČENKO, *San Nicola nell'arte bizantina*, in *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. BACCI, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 - 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006, pp. 61-70.

PEDROCCO 2003

F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003.

PENCO 1988

G. PENCO, *Storia del monachesimo in Italia. Dalle origini alla fine del medioevo*, I, Milano 1988.

PERČIĆ 1963

Zidno slikarstvo Istre [La pittura murale dell'Istria], Testo e catalogo di I. PERČIĆ, Zagreb 1963.

PETRICIOLI 1994

I. PETRICIOLI, *Croazia*, s.v., in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1994 (Treccani, on line).

PEZ 2005-2006

E. PEZ, *Un ciclo di affreschi del XIV secolo in Friuli: la chiesa di Santa Maria in Vineis a Strassoldo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice E. COZZI, a.a. 2005-2006.

PEZ 2006

E. PEZ, *Il ciclo di affreschi di S. Maria in Vineis a Strassoldo: alcuni approfondimenti*, in "Bollettino del Gruppo Archeologico Aquileiese", 16 (2006), pp. 115-124.

PIETROPOLI 2004

F. PIETROPOLI, *Verona (VIII-XII secolo)*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2004, pp. 153-182.

POLACCO 1984

R. POLACCO, *La Cattedrale di Torcello*, Venezia - Treviso 1984.

POLESINI 1849

F. M. POLESINI, *Abbazia di San Michele di Lemo*, in "L'Istria", IV, 1849, n. 29, pp. 113-114.

PORTA 2000

P. PORTA, *Il mosaico pavimentale della chiesa di San Nicolò del Lido a Venezia*, in *Atti del VI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Venezia, 20-23 gennaio 1999), a cura di F. GUIDOBALDI - A. PARIBENI, Ravenna 2000, pp. 35-46.

PRAGA 2005

G. PRAGA, *Documenti per la storia dell'arte a Zara*

dal Medioevo al Settecento, Trascrizione, registi e note a cura di M. WALCHER, Trieste 2005.

PRELOG 1964

M. PRELOG, in *Minijatura u Jugoslaviji* [Miniatura in Jugoslavia], Zagreb 1964.

PREVITALI 1993

G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1993 (I ediz. 1967).

PRIJATELJ 1962

K. PRIJATELJ, *Un documento zaratino su Catarino e Donato*, in "Arte Veneta", XVI (1962), pp. 145-146.

QUINZI 1997

A. QUINZI, *Nota per la Majestas Domini dell'antico Battistero di Capodistria*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16-17 (1997), pp. 327-332.

QUINZI 1999

A. QUINZI, scheda 2, in *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. PAVANELLO e M. WALCHER, Trieste 1999, pp. 35-36.

QUINZI 1999

A. QUINZI, schede 558-559, in *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. PAVANELLO e M. WALCHER, Trieste 1999, p. 287.

RASMO 1971

N. RASMO, *Affreschi medievali atesini*, Milano 1971.

REICHWALD 1998

H. F. REICHWALD, *Die Sylvesterkapelle in Goldbach am Bodensee. Bestand - Restaurierungsgeschichte - Maßnahmen - Technologie*, München 1998.

RISMONDO 1937

D. RISMONDO, *Dignano d'Istria nei ricordi*, Ravenna 1937.

RIZZARDI 1985

C. RIZZARDI, *Mosaici altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna 1985.

RIZZARDI 2009

C. RIZZARDI, *La decorazione musiva: Torcello e la cultura artistica mediobizantina*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. CAPUTO – G. GENTILI, Venezia 2009, pp. 60-85.

ALB. RIZZI 1976

ALB. RIZZI, *Scoperte e distruzioni di affreschi in seguito al terremoto in Friuli*, in “Ce fastu?”, LII, 1976, pp. 171-183.

ALB. RIZZI 1977-1978

ALB. RIZZI, *Relazione preliminare sulla pittura murale nel Friuli terremotato*, in “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, CXXXVI, 1977-78, pp. 227-243.

ALB. RIZZI 1978

ALB. RIZZI, *Due anni di restauri di affreschi in Friuli*, Venezia 1978.

ALB. RIZZI 1979

ALB. RIZZI, *Affreschi scoperti in Friuli*, in “Antichità Viva”, XVIII, 1979, 1, pp. 8-20.

RUPNICH 1994

D. RUPNICH, *La chiesa e gli affreschi di S. Girolamo a Colmo in Istria*, in “Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria”, XCIV, 1994, pp. 113-153.

SALA 1989

G. SALA, *Affreschi della chiesa di S. Zeno a Castelletto di Brenzone*, in “Il Garda. L'ambiente, l'uomo”, 5, 1989, pp. 63-75.

San Nicola 2006

San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente, a cura di M. BACCI, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006 – 6 maggio 2007), Ginevra-Milano 2006.

SCARAMELLA 2000

P. SCARAMELLA, *L'Italia dei Trionfi e dei Contrasti*, in *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, a cura di A. TENENTI, Clusone (Bg) 2000, pp. 25-98.

SCHELLER 1995

R.W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995.

SCHIAVUZZI 1908

B. SCHIAVUZZI, *Attraverso l'agro colonico di Pola*, in “Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria”, XXIV, 1908, p. 91-171.

SCHIAVUZZI 1919

B. SCHIAVUZZI, *Due Castelli. Notizie Storiche*, in “Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria”, XXXI, 1919, pp. 83-118.

SCHMIDT 1991

V.M. SCHMIDT, *Ascensione*, s.v., in “Enciclopedia dell'Arte Medievale”, Roma 1991, (Treccani, on line).

SEGRE MONTEL 1991

C. SEGRE MONTEL, *Il refettorio di Nonantola e la sua decorazione*, in C. SEGRE MONTEL – F. ZULIANI, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Nonantola 1991, pp. 35-96.

SEGRE MONTEL 1994

C. SEGRE MONTEL, *La pittura medievale in Piemonte e Valle d'Aosta*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp. 33-46.

SEGRE MONTEL 2003

C. SEGRE MONTEL, *Pittura*, in *Arti e storia nel Medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. CASTELNUOVO e G. SERGI, Torino 2003, pp. 560-581.

SEMI 1937

F. SEMI, *L'arte in Istria*, Pola 1937.

ŠEVČENKO – FALLA CASTELFRANCHI 1997

N.P. ŠEVČENKO – M. FALLA CASTELFRANCHI, *Nicola, Santo*, s.v., in “Enciclopedia dell'Arte Medievale”, Roma 1997 (Treccani, on line).

SFORZA VATTOVANI 1977

F. SFORZA VATTOVANI, *Persistenze italobizantine nella pittura duecentesca dell'Alto Adriatico*, in *Aquileia e l'Oriente mediterraneo*, “Antichità Altoadriatiche”, XII (1977), pp. 571-584.

SFORZA VATTOVANI 1981

F. SFORZA VATTOVANI, *Apporti nordoccidentali nella pittura romanica dell'Alto Adriatico*, in

Aquileia e l'Occidente, “Atti dell'XI Settimana di Studi Aquileiesi” (24 - 30 aprile 1980), Udine 1981, pp. 377-393 (“Antichità Altoadriatiche”, XIX).

SINČIĆ 1994

M. SINČIĆ, *Hum Colmo. Visita alla più piccola città del mondo*, Pula 1994.

SKERL DEL CONTE 1991

S. SKERL DEL CONTE, *Vicende degli affreschi di Vitale da Bologna nella cappella di S. Nicolò nel duomo di Udine*, in *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987)*, Trieste 1991, pp. 59-64 (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli Venezia Giulia, “Relazioni”, 8”).

SOBIECZKY 2004

E. SOBIECZKY, *Die Apsismalereien in der Kathedrale von Aquileia. Eine Stiftung Patriarch Poppos aus frühsalischer Zeit*, Weimar 2004.

ŠONJE 1976

A. ŠONJE, *Žminj i Žminjstina* [Gimino e il Giminese], Žmini 1976.

SPIAZZI 1992

A.M. SPIAZZI, *Padova*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, I, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 88-177.

STAMPFER – WALDER 2004

H. STAMPFER – H. WALDER, *Affreschi romani in Val Venosta. La cripta di Marienberg e le chiese dei dintorni*, Bolzano 2004.

STAMPFER – STEPPAN 2008

H. STAMPFER – T. STEPPAN, *Affreschi romani in Tirolo e Trentino*, Milano 2008.

ŠTEFANAC 2000

S. ŠTEFANAC, *Profilo storico-artistico del territorio della diocesi di Capodistria in epoca gotica*, in *Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, a cura di S. ŠTEFANAC (et alii), Koper 2000, pp. 28-35.

STELÈ 1923

F. STELÈ, *Gotske freske v Bermu v Istriji* [Affreschi gotici a Vermo in Istria], in “Zbornik

za umetnostno zgodovino" [Collezione di Storia dell'Arte], III (1923), pp. 156-157.

STELÈ 1953

F. STELÈ, *Le Byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, Atti dello VIII congresso internazionale di studi bizantini (Palermo, 3-10 aprile 1951), II, Roma 1953, pp. 253-259.

STELÈ 1960

F. STELÈ, *Umetnost v Primorju* [L'arte del Litorale], Ljubljana 1960.

STEPPAN 2008

T. STEPPAN, *San Pietro in Bosco presso Ala*, scheda 35, in H. STAMPFER – T. STEPPAN, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milano 2008, pp. 230-231.

STROCCHI 2012

C. STROCCHI, *La scoperta e il restauro di un inedito ciclo pittorico trecentesco nella chiesa di San Carlo Borromeo a Pergine Valsugana*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, a cura di V. FASSINA, Atti della Giornata di studio (Padova, Stabilimento Caffè Padrocchi, Sala Rossini, 7 luglio 2011), Crocetta del Montello (Treviso) 2012, pp. 208-236.

TABACCO 1965

G. TABACCO, *Romualdo di Ravenna e gli inizi dell'eremitismo camaldolese*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI-XII*, Atti della seconda Settimana internazionale di studio (Mendola, 30 agosto- 6 settembre 1962), Milano 1965, pp. 73-119.

TABACCO 1983

G. TABACCO, *Romualdo, santo*, s.v., in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, VII, Roma 1983, coll. 2017-2020.

TABACCO 1990

G. TABACCO, *san Romualdo*, s.v., in *Bibliotheca Sanctorum* (= *Enciclopedia dei Santi*), XI, Roma 1990, coll. 365-375.

TAMARO 1890

M. TAMARO, in "L'Istria", IX, 1890.

TAMARO 1892

M. TAMARO, *Le città e le castella dell'Istria*, II, Parenzo 1892.

TAMBINI 1997

A. TAMBINI, *Un volume sulle arti nei centri istriani*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16-17, 1997, pp. 369-374.

TAVANO 1984

S. TAVANO, *Il Romanico. Pittura*, in G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell'arte in Friuli Venezia Giulia*, Reana del Rojale (Ud) 1984, pp. 189-205.

TAVANO 1984

S. TAVANO, *Presenze bizantine nella prima pittura romanica del territorio di Aquileia*, in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 4-8 dicembre 1983), a cura di G. FORNASIR, Udine 1984, pp. 425-455.

TAVANO (a cura di) 2008

La basilica di Aquileia. Gli affreschi dell'abside maggiore, a cura di S. TAVANO, Udine 2008.

TIGLER 1995

G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995 (Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, "Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", LIX).

TIGLER 2000

G. TIGLER, *La scultura del Trecento*, in *Dioecesis Justinopolitana. L'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, a cura di S. ŠTEFANAC (et alii), Koper 2000, pp. 140-143 e scheda 28, pp. 160-168.

TOMBOLANI 1983

M. TOMBOLANI, *Venezia: scavo nell'area dell'antica chiesa di S. Nicolò del Lido*, in "Aquileia Nostra", LIV (1983), coll. 346-347.

TOMMASINI 1837

G. F. TOMMASINI, *De' commentari storici-geografici della provincia dell'Istria*, Trieste 1837 ("Archeografo Triestino", IV).

TOSATTI 2015

S.B. TOSATTI, *I dipinti murali: tecniche, procedure, materia pittorica*, in *San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, a cura di F. SCIREA, Mantova 2015, pp. 205-235.

TRAVAINI 1997

L. TRAVAINI, *Maria*, s.v., in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", Roma 1997 (Treccani, on line).

TRETJAK – FACHIN 2004

Istria Cherso e Lussino, testi di D. TRETJAK – N. FACHIN, Trieste 2004.

TREVISAN 2008

G. TREVISAN, *Santa Maria Assunta e Santa Fosca di Torcello*, in *Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano 2008, pp. 67-89.

TREVISAN 2008

G. TREVISAN, *San Nicolò di Lido*, in *Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano 2008, pp. 226-228.

TREVISAN 2008

G. TREVISAN, *San Vito a Treviso*, in *Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano 2008, pp. 247-248.

UGHELLI 1720

F. UGHELLI, *Sacra Italia sive de episcopis Italiae, et insularum adiacentium*, V, Venetiis 1720.

VECCHIONE 2010

C. VECCHIONE, *La chiesa abbaziale di Santa Maria Maggiore di Summaga. La storia costruttiva e i restauri*, Summaga 2010.

VENIER 2004

G. VENIER, *Gli affreschi di San Nicolò di Vuezis*, in "Quaderni dell'Associazione della Carnia Amici dei Musei e dell'Arte", 9 (2004).

VESCU 2010

C. VESCU, *La chiesa di San Giorgio in Vado a Rualis. Le pitture murali (secoli XIII-XIV)*, Udine 2010.

VESCU 2010

C. VESCU, *Gli affreschi della chiesa di S. Giorgio a Faedis. Prime note a margine di una nuova scoperta del Trecento in Friuli*, in *Intorno al patriarca Bertrando*, a cura di M.B. BERTONE, Udine 2010, pp. 112-123.

VOLPE 1965

C. VOLPE, *La pittura riminese del '300*, Milano 1965.

VOLPE 1980

C. VOLPE, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto - 3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248.

VOLPE 2012

A. VOLPE, *Le groupe «Pseudo Jacopino»*, in *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento, 1330-1340*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin, 12 settembre - 9 décembre 2012), a cura di F. Avril, B. Maurice-Chabard, M. Medica, Langres 2012, pp. 83-90.

WALCHER 1980

M. WALCHER, *Tomaso da Modena e la pittura friulana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte (Treviso, 31 agosto - 3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 277-282.

WALCHER 1980

M. WALCHER, *Gli affreschi del duomo di Spilimbergo e il problema di Cristoforo da Bologna*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 4 (1980), pp. 33-47.

WALCHER 1997

M. WALCHER, recensione a J. Höfler: *Srednjeveške freske v Sloveniji: I. Gorenjska, Ljubljana 1996*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s., 45 (1997), pp. 721-725.

WALCHER 1998

M. WALCHER, *L'arca di San Nazario nel Duomo di Capodistria*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s., 46 (1998), pp. 87-110.

WALCHER 2007

M. WALCHER, *Una proposta per la Madonna dell'umiltà della chiesa di Santa Maria Maggiore a Trieste*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", CVII (2007), pp. 9-26.

WINKELMANN 1880

E. WINKELMANN, *Acta imperii inedita*, I, Innsbruck 1880.

ZADNIKAR 2002

M. ZADNIKAR, *Hrastovlje. Romanska arhitektura in gotske freske* [Cristoglie. Architettura romanica e affreschi gotici], Ljubljana 2002.

ZASTROW – DE MEIS 1974

O. ZASTROW – S. DE MEIS, *La chiesa di San Martino ad Aurogo in Valchiavenna. I suoi affreschi nella tradizione lombarda protoromanica*, Chiavenna 1974.

ZASTROW 1983

O. ZASTROW, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Lecco 1983.

ZDRAVKOVIĆ 1960

I.M. ZDRAVKOVIĆ, *Nacrti Preromaničke Crkvice sv. Mihajla u Stonu* [Piante della chiesa preromanica di S. Michele a Ston], in "Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji" [Contributi di Storia dell'arte in Dalmazia], 12, 1960.

ZERBINATTI 1996

P. ZERBINATTI, *Strumenti musicali nelle fonti profane del Friuli tardomedievale*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a cura di G. FIACCADORI e M. GRATTONI D'ARCANO, Venezia 1996, pp. 184-203.

ZERBINATTI – ZANIOLO 1996

P. ZERBINATTI – A. ZANIOLO, catalogo VIII. *Gli strumenti musicali*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a cura di G. FIACCADORI e M. GRATTONI D'ARCANO, Venezia 1996, pp. 304-315.

ZERBINATTI 2012

P. ZERBINATTI, *Gli strumenti musicali negli affreschi del castello di Valvasone*, in *Gli affreschi del castello di Valvasone*, a cura di C. VISENTINI, Tricesimo – Udine 2012, pp. 80-93.

ZOVATTO 1957

L. ZOVATTO, *Decorazioni musive pavimentali del secolo IX*, in *Monachesimo dell'alto medioevo e la formazione della civiltà occidentale*, Spoleto 1957.

ZOVATTO 1977

P. ZOVATTO, *Il monachesimo benedettino in Friuli*, Quarto d'Altino (Ve) 1977.

ZULIANI 1970

F. ZULIANI, *I marmi di San Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*, premessa di M. SALMI, introduzione di B. e F. FORLATI, ("Alto Medioevo, 2") Venezia 1970.

ZULIANI 1972

F. ZULIANI, *La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti*, 1° convegno internazionale di storia dell'arte (Udine, 19-22 maggio 1970), Udine 1972 (II ediz.).

ZULIANI 1974

F. ZULIANI, *I frescanti di Santa Maria in Stel-le*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di F. BRUGNOLI, Verona 1974.

ZULIANI 1975

F. ZULIANI, *Considerazioni sul lessico architettonico della San Marco contariniana*, in "Arte Veneta", XIX, 1975, pp. 50-58.

ZULIANI 1985

F. ZULIANI, *Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra*, in *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, a cura di C. FURLAN, I. ZANNIER, Spilimbergo 1985, pp. 105-152.

ZULIANI 1994

F. ZULIANI, *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in *Storia di Venezia. Temi: l'arte*, I, a cura di R. PALLUCCHINI, Roma 1994, pp. 21-144.

ZULIANI 1999

F. ZULIANI, *Il Romanico*, in *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di G. FIACCADORI, Udine 1999, pp. 104-129.

ZULIANI 2008

F. ZULIANI, *San Marco a Venezia*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano 2008, pp. 35-65.

www.revitas.org

(Rivitalizzazione dell'entroterra istriano e del suo turismo. Progetto transfrontaliero Slovenia-Croazia 2007-2013 cofinanziato dall'Unione Europea).

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
2016

